

Le discours dans l'œuvre romanesque d'Assia Djebar

Nadia Hamidou-Benkalfate

UNIVERSITE CLERMONT AUVERGNE

THESE DE DOCTORAT EN LITTERATURE FRANÇAISE

Présentée par
NADIA HAMIDOU-BENKALFATE

LE DISCOURS DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE D'ASSIA DJEBAR

Jury

Catherine MILKOVITCH-RIOUX,
Professeure à l'université Clermont Auvergne. Directrice.
Jean-Marc MOURA,
Professeur à l'université Paris Nanterre. Rapporteur.
Fatima-Zohra LALAOUI,
Professeure à l'université Oran 2 Ahmed Ben Bella. Rapporteuse.
Yvan DANIEL,
Professeur à l'université Clermont Auvergne. Membre.

Thèse soutenue le 09 décembre 2022

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord témoigner ma profonde reconnaissance à ma directrice de thèse Madame Catherine Milkovitch-Rioux qui m'a soutenue et guidée tout au long de ces années. Elle m'a aidée à mener à bien ce travail et à relever ce défi si important pour moi.

Merci à mon amie Ningfei pour sa disponibilité, sa bonne humeur et son attitude toujours positive.

Merci à Hadj, mon époux, pour son infinie patience et sa bienveillante et chaleureuse présence

À Mustapha, Zyad, Amel et Yasmine, mes enfants chéris pour leur indéfectible soutien. Ils ont cru en moi et m'ont donné le courage d'aller jusqu'au bout

À Dina, mon rayon de soleil

À mes petits enfants

À ma grande famille qui m'a accompagnée de son affection

À Dalila in memoriam.

TABLE DES MATIÈRES

Abréviations utilisées

AD : Assia Djebar

AN : *Les alouettes naïves*

EM : *Les enfants du nouveau monde*

VP : *Vaste est la prison*

FS : *La femme sans sépulture*

FA : *Femmes d'Alger dans leur appartement*

OM : *Ombre sultane*

OM : *Oran langue morte*

AF : *L'amour, la fantasia*

CV : *Ces voix qui m'assiègent*

LM : *Loin de Médine*

BA : *Le blanc de l'Algérie*

NP : *Nulle part dans la maison de mon père*

RMF : *Le roman maghrébin francophone*

INTRODUCTION

Le lecteur qui aborde l'œuvre d'Assia Djebar est très vite frappé par la modernité et la liberté du ton de cette écrivaine maghrébine qui du début à la fin d'une carrière de soixante ans, nous a impressionnés par la justesse de ses analyses. Dans tous ses récits, on retrouve une volonté de décrire de multiples facettes de la société maghrébine en gardant toujours un parti-pris d'objectivité qui va à l'encontre de la réserve traditionnellement adoptée dans la littérature algérienne lorsqu'il s'agit de sujet tels que la sexualité, le couple, ou encore le sort des femmes en milieu arabo-musulman.

Assia Djebar, de son vrai nom Fatima-Zohra Imalhayène, est un des auteurs algériens les plus célèbres du vingtième siècle et du début du vingt et unième siècle. Elle est certainement la première romancière maghrébine à accéder à un tel degré de notoriété. Ses œuvres sont traduites dans de nombreuses langues et connaissent une importante popularité, car elles permettent de découvrir un univers très longtemps clos, que la littérature avait, jusqu'alors, à peine effleuré. On peut, en effet, la considérer comme une précurseuse dans ce domaine, puisqu'elle est arrivée à l'écriture au milieu des années mille neuf cent cinquante, à un moment où la scène littéraire maghrébine était encore pratiquement fermée aux femmes. Son premier roman, *La soif,* paru en 1957, alors qu'elle étudiait encore l'histoire à l'École normale supérieure, est très vite suivi d'un second, *Les impatients*, en 1958. René Julliard et Christian Bourgeois la surnomment « la Sagan algérienne »[1] pour souligner le talent de cette jeune écrivaine prometteuse. Mais dans son pays, l'Algérie, où la lutte pour l'indépendance fait rage, ses compatriotes lui reprochent de ne pas assez s'engager. Ils jugent les thèmes qu'elle aborde (tels que l'amour ou la femme) trop frivoles pour une période aussi troublée. Comme le souligne Hafid Gafaïti dans son essai sur *Les femmes dans le roman algérien*, « *la question du sens idéologique de l'œuvre littéraire ne se pose pas* » dans le contexte algérien du combat nationaliste et des Indépendances. Car « *le texte est expression de l'identité collective et l'écrivain se doit d'être le porte- parole de son peuple* »[2].

---

[1] Cf. Kaoutar Harchi, Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne, des écrivains à l'épreuve, Paris, Pauvert, 2016, p. 281.

[2] Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le* roman *algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 15.

Les reproches qui lui sont faits la conduisent à donner à ses deux romans suivants, *Les enfants du nouveau monde* (1962) et *Les alouettes naïves* (1967), le cadre de la lutte pour l'indépendance de l'Algérie.

Dans les années qui suivent l'indépendance, Assia Djebar connaît une crise qui l'amène à cesser d'écrire. Elle se demande alors si elle ne devrait pas utiliser la langue arabe pour être en adéquation avec cette situation nouvelle de sujet libéré de la domination coloniale. D'autre part, elle est confrontée à l'émergence spontanée d'une écriture de soi qu'elle a du mal à assumer et qui, en un sens, lui fait peur. Elle s'écarte alors de l'écriture pour explorer un autre mode d'expression artistique, le cinéma. On peut considérer que son œuvre est scindée en deux périodes séparées par cette longue césure de dix années pendant laquelle elle ne publie pas et se tourne vers la mise en scène. L'expérience cinématographique représente une phase majeure dans la construction de sa personnalité artistique et dans sa réflexion sur l'écriture.

Durant le tournage de son premier film, *La nouba des femmes du mont Chenoua*, l'auteure va à la rencontre d'autres femmes, dans les campagnes et les montagnes du Chenoua dont elle est originaire. Elle y découvre une réalité qui l'interpelle. Elle apprend en effet comment ces campagnardes ont combattu aux côtés des hommes durant la guerre d'Algérie, et quel lourd tribut elles ont souvent payé à cette guerre et à cette société qui ne leur reconnaît aucun droit. Leur seul pouvoir se cache dans leur capacité à se souvenir et à relayer une histoire qui ne s'écrit pas.

De retour en littérature en 1985, fascinée par toute cette richesse de la langue orale et tous les non-dits qu'elle véhicule, elle décide de relayer, dans ses textes, les paroles de toutes celles qui ne peuvent s'exprimer.

Elle espère ainsi saisir la chair d'un dialecte qu'elle a redécouvert auprès des femmes de sa tribu maternelle et publie d'abord un recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) où elle décrit des Algériennes au sortir de la guerre d'indépendance. Ce recueil sera bientôt suivi par un quatuor qui restera incomplet, comprenant *L'amour, la fantasia (*1985), puis *Ombre sultane, (*1987), auquel succèdera enfin *Vaste est la prison (*1995). Le premier volet de cet ensemble, *L'amour, la fantasia* connaît un très grand succès. Elle y aborde l'histoire de la colonisation française sous un angle nouveau qui met en perspective la conquête de l'Algérie par les Français. Elle oppose les points de vue des deux parties et donne la parole à des Algériennes qui, pour la première fois, témoignent.

Vaste est la prison poursuit cette réécriture de l'histoire à travers la recherche d'un alphabet perdu dont la narratrice retrouve les traces sur une stèle, dans les ruines de Dougga, une cité antique du Sud tunisien. Avec l'opiniâtreté de l'historienne, la romancière dénoue le fil qui relie ces caractères mystérieux à la langue berbère qui s'est transmise oralement depuis ces temps anciens.

Ce récit vient déclencher une réflexion autour du berbère auquel on refuse, en Algérie, une reconnaissance nationale. Assia Djebar ouvre ainsi le débat sur la difficulté que connaissent les langues à cohabiter dans l'Algérie nouvelle et sur tous les problèmes qui en découlent. Car à l'arabe et au berbère s'ajoute le problème du français dont le statut change avec l'indépendance. La société algérienne connaît donc un malaise linguistique lié à la légitimité de plus en plus contestée de certaines de ses langues. Comme elle le précise dans son essai, *Ces voix qui m'assiègent*, *« [s]on écriture française est vraiment une marche »*[3] qui la mène à réfléchir sur le rapport de ces trois langues qui s'affrontent en elle.

Dans le courant de son second cycle, la romancière doit affronter une conjoncture nouvelle qui vient ébranler la société algérienne. Elle se trouve confrontée à la guerre civile et à une situation qui ne peut que l'émouvoir, puisque les intellectuels, les artistes, les écrivains et les femmes sont les cibles privilégiées de la violence terroriste. Elle avait pressenti déjà, comme Charles-André Julien, son mentor, qu'une société qui écarte de l'espace public une bonne moitié d'elle-même, les femmes, ne peut évoluer d'une façon cohérente et équilibrée.

> *Du côté musulman de la Méditerranée, le voile ne cache plus seulement les cheveux, mais tout le visage ; il […] constitue une véritable frontière. D'un côté de celle-ci stagnent les sociétés féminines ; de l'autre, vit et progresse une société nationale qui, de ce fait, se trouve être une demi-société.*[4]

L'auteure s'engage donc avec sa plume aux côtés des intellectuels de son pays. Sa réflexion sur les femmes et l'islam la conduit à écrire un recueil de nouvelles, *Loin de Médine (*1995). Il est suivi par *Le blanc de l'Algérie* (1996), en hommage à tous ses amis tombés dans cette nouvelle guerre à laquelle la population algérienne, désorientée et désarmée, doit faire face. Elle publie également, à cette époque, *Oran, langue morte* (1997), une série de nouvelles ayant pour thème : les femmes face à la violence terroriste.

---

[3] CV, p. 7.

[4] Charles- André Julien, « Les femmes et le voile », *Études Maghrébines*, publication de la faculté de lettres et sciences humaines de Paris, Paris, PUF, 1964, p. 12.

Elle essaie dans tous les récits de cette période de comprendre les causes de cette nouvelle guerre, et va chercher dans la lecture du passé les germes de ce présent postcolonial problématique.

La femme sans sépulture(2000) revient sur l'engagement des femmes durant la guerre d'Algérie et sur l'occultation de leur rôle dans l'écriture de l'histoire de cette période. À travers une polyphonie narrative dans laquelle les souvenirs s'entrecroisent et se confrontent, l'écrivaine fait revivre un passé d'autant plus douloureux que le présent n'est pas à la hauteur des promesses et des espoirs. Comme dans ses romans précédents, elle affirme ainsi, en tant qu'historienne, la nécessité d'une écriture de l'histoire qui mettrait à jour toutes les zones d'ombre qui ont construit une brèche dans la démocratie et favorisé l'émergence de l'islamisme.

Son œuvre est jalonnée, au cours des dernières années, par de nombreux prix, dont le prix pour la paix des libraires allemands, à Francfort, en 2000, et de nombreuses distinctions dont les plus célèbres restent son élection à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique en 2000, puis à l'Académie française en 2005. Les discours prononcés à l'occasion de la remise de toutes ces récompenses permettent à l'écrivaine maghrébine d'insister sur ses positions en tant que femme, qu'Algérienne et également en tant qu'écrivaine francophone.

On lui demande en effet, régulièrement, pourquoi elle a choisi d'écrire en français. Elle revient alors sur ses choix linguistiques, puisque sa personnalité s'est affirmée autour de trois d'entre elles : l'arabe, sa langue maternelle, le berbère de ses origines, qu'elle ne parle pas mais qui l'habite encore, et enfin le français qu'elle a appris à l'école et qui lui a ouvert les portes de la liberté et de l'écriture ; « *un triangle linguistique* » dit-elle, qui s'impose « *comme lieu de nécessité […] pour toute saisie, dans le mouvement et l'altérité acceptée, de l'identité maghrébine* »[5].

La question de la/les langue/s tient une place prépondérante dans l'œuvre de l'écrivaine et ne peut être séparée de celle de la femme et du corps, dans le sens où celle-ci met en permanence l'accent sur l'importance de la voix comme un des seuls moyens d'expression chez les femmes du harem. Ces dernières apparaissent alors comme les dépositaires des langues parlées qui jouent un rôle important pour la préservation de l'histoire non écrite du pays. Le rôle que s'est octroyé l'auteure est celui de repositionner la culture orale véhiculée par la langue-mère, non pour la transcrire, mais pour l'adapter à l'écriture et, de surcroît, à l'écriture en langue étrangère.

---

[5] CV, p. 55.

De plus, On a souvent demandé à l'auteure pourquoi elle avait choisi d'écrire en français. Cette question, qui n'est pas anodine, l'a donc inéluctablement amenée à réfléchir sur sa condition de subalterne, dans le sens de colonisée ou de « victime linguistique de la colonisation ».

De ce fait, elle a dû se pencher sur la manière dont cohabitaient ses diverses identités, puisque l'identité linguistique s'est construite au confluent de toutes celles-ci. Le choix de la langue d'écriture est donc un des *topoï* de l'énonciation djebarienne et cristallise, à lui seul, tous les doutes, les combats et les victoires que l'auteure a menés. S'adressant à un double lectorat, français et européen d'une part, et maghrébin de l'autre, Assia Djebar, comme tous les écrivains dans son cas, sait d'emblée que son œuvre sera l'objet d'une double interprétation et qu'elle devra procéder à certains aménagements pour être comprise de tous.

Cet aperçu des différents contextes dans lesquels se déroule le parcours littéraire de l'écrivaine représente un des moteurs de notre recherche concernant l'évolution du discours dans l'œuvre romanesque d'Assia Djebar. Le corpus comporte quatre œuvres : *Les enfants du nouveau monde, Les alouettes naïves*, écrits avant ou peu après l'indépendance, ainsi que *Vaste est la prison*, et *La femme sans sépulture,* qui s'inscrivent tous deux dans la seconde période d'écriture de l'auteure. Ce choix est motivé par notre désir d'évaluer le discours romanesque de l'auteure dans sa dimension diachronique. Car l'œuvre djebarienne témoigne du basculement d'une période historique à une autre et peut éclairer le paysage littéraire de cette époque. Le fait que l'auteure soit également historienne apporte à ses récits un surcroît de légitimité, car elle possède les outils pour analyser les évènements qui se déroulent dans son pays de façon rationnelle et objective.

En basant notre corpus sur deux œuvres de la première période et deux de la seconde, nous avons eu pour souci de prendre en compte l'évolution diachronique des thèmes narratifs développés de façon récurrente dans l'énonciation djebarienne. Nous avons donc voulu confronter deux époques, mais surtout, à travers les changements opérés dans le temps, la manière dont les discours étaient travaillés par ceux-ci. Car le passage historique au postcolonial n'a pu se concevoir sans un apport critique des écrivains sur tous les sujets de sociétés qui sont apparus. Notre but est d'observer les variations littéraires et discursives qui accompagnent la transition entre deux périodes historiques liées au colonialisme et à sa chute.

Il s'agira d'évaluer comment le littéraire se fait le reflet d'une époque et d'un peuple, à travers le regard acéré d'une femme écrivaine et historienne. La mise en tension des discours des deux cycles d'écriture permettra de suivre la progression diachronique à l'œuvre dans le texte littéraire, pour y déceler ce que cela lui a apporté dans sa manière de voir le monde. Nous pourrons ainsi observer ce que ces changements paradigmatiques ont modifié dans sa démarche et dans les stratégies qu'elle met en œuvre.

Dominique Maingueneau souligne, dans *Le discours littéraire*, combien la notion de discours peut sembler difficile à manier, car elle apparaît comme vecteur d'une certaine conception de la langue qui allie une valeur linguistique à une valeur littéraire, plus récente. Parler de *discours littéraire* revient alors à « *faire converger un certain nombre d'idées-forces qui infléchissent notre abord de la littérature* »[6]. Envisager l'œuvre romanesque d'Assia Djebar sous l'angle du discours nous conduit tout d'abord à examiner cette notion en tant que parole, puisque tout discours est avant tout un acte de langage à travers lequel une parole se déploie et s'énonce. Dans le texte littéraire, le langage est fixé par l'écriture, et préservé ainsi de l'oubli. Mais choisir le français comme socle de son écriture soulève chez l'auteure algérienne de multiples questions.

Le discours, dans son acception première, relève de la tradition orale et se définit comme une prise de parole en public, face à un groupe de personnes venues écouter un énoncé destiné à instruire ou à convaincre et donc, le plus souvent, porteur d'un message. Dans le discours écrit, on considère généralement que le locuteur s'adresse à un allocutaire plus ou moins ciblé qui, s'il n'existe pas physiquement, peut être imaginé. Celui-ci comporte en effet une dimension langagière en tant que parole ou langage et implique un exercice de la faculté de langage dans le sens saussurien du terme et, comme parole, revêt une dimension plus large associée à des réalisations d'un domaine de connaissance ; on parlera par exemple de discours scientifique ou de discours historique, ou encore de discours philosophique. Dans le domaine littéraire, les actes de discours à l'œuvre dans la fiction ont amené à se poser de nombreuses questions visant à définir l'équilibre des principes en jeu dans cette notion qui regroupe divers domaines des sciences humaines et du langage, tels que la sociologie, la littérature, la narratologie et la linguistique.

---

[6] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 31.

Pour Émile Benveniste, *« discours « est proche d'« énonciation » : c'est « la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle, et dans la condition d'intersubjectivité qui seule rend possible la communication linguistique »*[7] (1996 : 266)

Cette définition qui comporte une dimension langagière de « parole » convient parfaitement à l'énonciation djebarienne. L'ambition de l'auteure a toujours été de mettre à jour une forme de langage peu représenté en littérature. C'est pourquoi elle prête ses mots et sa voix aux femmes cloîtrées de son pays et du monde arabo-musulman qui ne disposent, pour s'exprimer, que de contes ou d'anecdotes familiales qu'elles se transmettent de génération en génération, perpétuant une histoire orale, vouée à l'oubli.

Pour elle, l'écriture reste un espace de réflexion qui lui permet d'examiner tous les sujets qui ont rapport avec son identité, à la croisée de multiples influences qui irriguent son œuvre et surgissent parfois là où elle-même ne les attendait pas.

Notre étude mettra en lumière, dans sa première partie, l'ascension d'une figure auctoriale qui va apparaître dès la première étape qui est celle du choix d'un pseudonyme. Elle évolue, au fil de l'œuvre, à travers l'émergence et les modulations d'un ethos qui va s'adapter aux divers contextes sociopolitiques de son époque. Nous examinerons également le changement de cap provoqué par l'expérience du cinéma et le renouvellement des formes discursives qui s'ensuit dans les récits de l'auteure, ainsi que le rapport intermédial qui se crée à partir de là.

Dans la seconde partie consacrée à l'engagement littéraire, nous nous intéresserons d'abord à la manière dont la romancière s'investit pour remettre à jour les représentations du harem dans le but d'appeler à un réajustement social qui participerait à libérer ses pensionnaires et à les réinsérer dans l'espace public. Puis nous examinerons l'importance qu'elle accorde à l'écriture de l'histoire et son combat contre l'occultation d'une mémoire féminine. Car cette mémoire a toujours eu pour fonction, dans son pays, de conserver un réservoir de souvenirs bâti sur la tradition orale, et, de ce fait très fragile. L'engagement citoyen d'Assia Djebar s'inscrit ainsi à l'intersection de plusieurs thématiques qui se nouent autour de la place de la femme dans la société arabo-musulmane et de son rôle dans la préservation du passé et des dialectes.

---

[7] Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Paris, Seuil, entrée : discours, p.186, citent Émile Benveniste(1996 : 266).

La troisième partie se construit dans le prolongement des deux précédentes et, nous permettra de voir comment émerge l'identité hybride de l'écrivaine et comment elle parvient à délimiter son espace littéraire en composant avec tous ces apports hétéroclites qui la constituent. « *Chacun de mes livres est un pas vers la compréhension de l'identité maghrébine et une tentative pour rentrer dans la modernité. Comme tous les écrivains, j'utilise ma culture et je rassemble plusieurs imaginaires* »[8], précise-t-elle lors d'une interview accordée à Mohamed Aïssaoui.

À partir de tous ces éléments, nous serons enfin en mesure d'observer quel rapport entretient l'auteure avec l'autobiographie. Et nous pourrons alors nous demander si elle parvient réellement à surmonter ses réticences pour assumer l'écriture du « Je ». Même si Djebar s'est parfois défendue de représenter (dans le sillage de la Nedjma de Kateb Yacine), une femme-Algérie, nous nous poserons cependant la question dans cette thèse de savoir si la représentation de la femme algérienne ne devient pas très vite dans l'œuvre une métaphore d'une Algérie-femme, c'est-à-dire une représentation symbolique de toute cette moitié d'Algérie tenue à l'écart par les hommes qui demande à réapparaître au grand jour. De ce fait, il nous faudra également questionner la tension permanente entre deux pôles discursifs qui, s'ils ne sont pas antagonistes, n'en restent pas moins basés sur une opposition permanente entre dedans et dehors, arabité et francité, Orient-Occident. Nous nous demanderons si ce balancement permanent entre des contraires ne devrait pas être considéré comme une cristallisation de toutes les formes d'oppression qui agissent sur le genre féminin. Il s'agira pour nous d'observer ces mécanismes et de mettre à jour le travail de décentrement/ recentrement à l'œuvre dans les récits djebariens et leur progression diachronique d'une période à l'autre.

Ces questions nous amèneront à envisager le texte djebarien comme un chemin, une recherche sur la trace d'une identité, une quête de soi qui se développerait entre la nécessité de s'affirmer et une volonté de se (re)construire à la jonction de toutes les problématiques qui s'ouvrent du fait de la remise en cause du fait colonial puis, à sa suite, d'un pouvoir totalitaire.

[8] Mohammed Aïssaoui, Entretien avec Assia Djebar, Paris, *Le Figaro*, 17 juin 2005, p. 34.

Notre étude se situera donc essentiellement sur le versant littéraire, même si l'analyse du discours, propre à la linguistique, ne saurait être mise de côté.

Le discours sera donc appréhendé au prisme de ses multiples manifestations dans le corpus choisi, et rendra compte de tous les champs que l'auteure décide d'investir : l'histoire, qu'elle scrute en tant qu'historienne, la fiction, en tant que genre constitué dans lequel elle choisit de s'exprimer afin de laisser se déployer l'imaginaire (mais aussi pour écrire sans entraves par rapport au discours de vérité), l'autobiographie ou l'autofiction, selon l'utilisation qu'elle fait de sa propre histoire.

L'énonciation se présente donc, dans les romans de l'auteure comme un dispositif qui s'ouvre sur une pluralité de langages qui s'emboîtent pour aborder des thèmes tout aussi variés que puissants en se jouant des genres constitués. L'auteure réussit à mener de front une expression originale alliant fiction, féminisme, histoire, langues et autobiographie. Il me reviendra donc de mettre en évidence toute la richesse de ces thématiques et de leurs représentations discursives ainsi que les différentes lignes de forces qui travaillent le texte littéraire, pour analyser les mécanismes, les techniques utilisées et leurs enjeux à l'œuvre dans mon corpus.

Partie I : Les alphabets du discours

Chaque artiste garde ainsi, au fond de lui, une source unique qui alimente pendant sa vie ce qu'il est et ce qu'il dit.

Albert Camus*, L'envers et l'endroit*

Les femmes n'ont pas tort du tout quand elles refusent les règles de vie qui sont introduites au monde, d'autant que ce sont les hommes qui les ont faites sans elles.

Michel de Montaigne*, Essais, XX.*

Introduction

Aborder le discours d'Assia Djebar demande tout d'abord d'envisager toutes les variétés de discours que ce terme générique peut englober. C'est pourquoi on peut parler d'alphabets du discours pour détailler les diverses modalités à l'œuvre dans cette notion et de ce fait ouvrir la perspective en considérant le/les discours à divers niveaux qui pourront utiliser à la fois les thématiques littéraires et l'analyse du discours.

La visée référentielle du langage qui s'ouvre « *à l'autre que lui-même* »[9] a maintes fois été remise en question mais reste au cœur même de la problématique de ce qui précède et qui est à l'origine même de la parole. Sous l'angle de l'analyse du discours, si l'on considère le discours littéraire comme un mode d'énonciation spécifique, c'est, selon Maingueneau, *« pour restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées* »[10]. Or, en s'attaquant au discours de Djebar, il ne s'agit pas d'évaluer des possibilités, mais surtout de se pencher sur un /des mode/s de production qui varie/nt en diachronie mais qui, surtout, se développe/nt sur des formes diverses et variées, investissant l'oral autant que l'écrit. Ces modes autorisent alors la parole à s'implanter dans le texte pour donner à l'oralité une trame mémorielle plus solide, tout en explorant toutes les possibilités qui s'ouvrent à l'écrit.

Car le discours littéraire demeure l'espace où de constants échanges sont possibles et tout peut être dit, à travers des formes multiples et originales dans lesquelles percent des multitudes de voix, de formes et de pensées. Roland Barthes affirme en effet à ce sujet, « *le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir…* »[11].

Toutes ces définitions semblent s'appliquer parfaitement à l'écriture djebarienne qui charrie au cœur de chaque mot des réminiscences d'une autre histoire, une histoire de langues géographiquement éloignées ou des intonations venues de l'enfance et de l'univers des femmes de son pays, à destination d'un lecteur universel qui y trouvera, selon ses origines, des références qui lui paraîtront familières ou exotiques.

---

[9] Georges Gusdorf, *La parole*, Paris, PUF, [1952], 1977, p. 23.

[10] Dominique Maingueneau, *Le discours* littéraire *: paratopie et scène d'énonciation*, *op.cit.*, p. 34.

[11] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, [1953], 2014, p. 16.

Le terme de discours recèle une variété de sens et de nuances qui, depuis l'étymologie latine du verbe *discursere,* qui signifie « courir çà et là », pointe le côté hasardeux de la conversation dans laquelle deux ou plusieurs protagonistes, un locuteur et un/des allocutaire/s se font face pour échanger, grâce au langage, des points de vue. Il définit également la mise en forme de la pensée parlée ou écrite, ce que les Grecs nommaient le « logos », et que les Latins appelaient l'« oratio » ; à travers ces formes, la rhétorique telle qu'elle a été transmise par les Anciens, régit l'établissement de règles pour le discours. Celui-ci peut donc être considéré comme une unité supérieure à la phrase, un énoncé ou un message établissant un canal de communication entre deux individus : le locuteur et son auditeur, un destinateur et un destinataire.

Cette notion est porteuse d'une pluralité de sens qui part de la simple parole pour englober ensuite toute une construction verbale, orale à la base, produite par un locuteur, en vue de toucher un public qui lui fait face et surtout de le convaincre. Mais à partir de cette mise en verbe d'une pensée ou d'un raisonnement, cette notion s'est développée pour englober toute production écrite ou orale qui, selon le schéma mis en place par Jackobson[12], confronte un locuteur et un interlocuteur à l'aide d'un message produit au travers d'un canal de transmission. Il s'agit donc essentiellement « *[…] d'une opération de communication entre un locuteur/narrateur qui s'adresse à un interlocuteur/destinataire réel ou imaginaire, instituant un dialogue, c'est-à-dire une communication interactive dans laquelle la pensée se dévoile* »[13].

Le discours, dans son acception initiale, relève de la tradition orale et se définit comme une prise de parole en public, face à un groupe de personnes venu écouter un énoncé destiné à instruire ou à convaincre et donc, porteur d'un message. Dans le discours écrit, on considère généralement que le locuteur s'adresse à un allocutaire plus ou moins ciblé qui, s'il n'existe pas physiquement, n'en reste pas moins présent en tant que subjectivité mise en place et réceptionnaire du discours.

Cette définition initiale du mot « discours », qui comporte une dimension langagière de « parole » est également le socle d'une discipline, branche de la linguistique, et qui se donne pour but l'analyse de la production verbale, en tant que mode de communication : l'analyse du discours.

---

[12] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (1 et 2), Paris, Éditions de Minuit, 1963 (t. 1), 1973 (t. 2).

[13] *Dictionnaire Littré*, Paris, Gallimard, Édition 2011, entrée : discours.

Comme le soulignent Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau dans leur introduction au *Dictionnaire d'analyse du discours*, cette analyse du discours résulte de « *[…]*

La convergence progressive de mouvements aux présupposés extrêmement différents […] qui tournent « autour de l'étude de productions transphrastiques, orales ou écrites, dont on cherche à comprendre la signification sociale » »[14].

Le concept même de discours, comme le constatent encore Maingueneau et Charaudeau dans leur dictionnaire, se trouve donc au cœur d'une série d'oppositions : discours vs phrase, discours vs langue, la langue étant alors prise dans sa dimension saussurienne de « parole », mais aussi comme un système partagé par les membres d'une communauté linguistique.

Mais la notion de discours est également à observer à travers son positionnement dans un champ. Le champ est alors envisagé à travers la définition qui a été établie par Bourdieu qui prend en compte « *les espaces sociaux dans lesquels se trouvent situés les agents qui contribuent à produire les œuvres culturelles »*[15] et qu'on appelle des champs (littéraires, artistiques, scientifiques, philosophiques, etc). Les œuvres d'art sont alors considérées *« comme le résultat des activités coordonnées de tous les agents dont la coopération est nécessaire pour que l'œuvre d'art soit ce qu'elle est* »[16].

Georges Gusdorf insiste sur l'importance de la parole[17] dans l'affirmation d'une subjectivité, car elle confère à l'individu une double capacité d'évocation de soi et d'invocation d'autrui. Les mots et leurs sens ouvrent donc une infinité de possibles, de significations toujours mouvantes qui surgissent de la pensée de celui qui les profère. Ils participent ainsi de son être au monde, c'est-à-dire de sa capacité à percevoir celui-ci, à verbaliser l'ensemble de ses expériences physiques ou psychiques et à construire son univers. En s'appropriant la parole et le langage, l'homme se positionne dans la société et y prend ses marques dans le processus de communication élémentaire qui autorise la vie au sein de la communauté ; car « *parler, c'est … faire mouvement vers le monde et vers l'autre* »[18].

---

[14] Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin, « i.com », 2014, p. 7.

[15]Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991. *Le champ littéraire.* p. 3-46 DOI : https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986, date de consultation : 20/1/2019.

[16] *Ibid.*

[17] Georges Gusdorf, *La parole*, *op. cit.*, p. 35.

[18] *Ibid.*, p. 91.

Langue, parole et discours sont donc les facettes du processus qui, de l'individuel au collectif, assure un positionnement dans la société et définit, pour tout sujet, ce qui lui permet d'exprimer ce qu'il est et ce qu'il ressent. La langue donnée comme un système de valeurs virtuelles s'oppose donc au discours ou parole comme acte individuel.

Pour Émile Benveniste, le discours, proche de l'énonciation, représente « *la langue en tant qu'acte assumé par l'homme qui parle et dans la condition d'intersubjectivité qui seule rend possible la communication linguistique* »[19].

En se basant sur les différentes théories du langage, on doit donc considérer le discours dans sa dimension d'acte de langage, ce que les anglais définissent comme *speech acts*, et qui désigne, comme le souligne entre autres Catherine Kerbrat–Orrechioni, « *l'acte réalisé au moyen du langage, et doté de trois fonctions exprimées par Jakobson comme référentielle, expressive et conative, auxquelles s'ajoutent trois autres fonctions : phatique, métalinguistique et poétique* »[20].

Le discours sera donc appréhendé dans le corpus comme modalité de langage, mise en parole qui se développe dans l'écriture, mais également à l'oral, à travers les discours, entretiens ou interviews produits par l'auteure, et venant élargir la compréhension de l'œuvre romanesque. Les alphabets pourront ainsi nous permettre d'examiner les diverses modalités de ce discours et de revenir à sa source qui puise dans l'oralité arabo-berbère pour en rapporter des formes linguistiques revisitées. Il nous faudra également établir comment le jeu métalinguistique vient soutenir ce rapport à l'oralité et donner une légitimité à une écrivaine en quête d'espace.

Il s'agira donc, dans cette première partie, de mettre en perspective toutes les représentations discursives qui mettent en relation la figure de l'auteure et la manière dont elle-même construit ses représentations dans l'œuvre à partir du choix du pseudonyme et de son inscription dans le discours. Nous nous poserons ensuite la question de la limite qui sépare ethos et posture, dans la mesure où ces deux notions voisines, mais non équivalentes, ont parfois tendance à se confondre chez Djebar. Ce brouillage référentiel peut-il relever, dès le début, d'une construction discursive qui exprimerait la volonté d'une auteure de créer sa propre ligne éditoriale et de ne pas laisser manipuler les représentations d'elle-même qui se construisent dans l'œuvre et dans ses abords.

[19] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* Paris, Gallimard, « Tel », [1966], 1974, p. 266.

[20] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours, Théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 7.

Nous serons donc amenés également à questionner les mécanismes à l'œuvre dans ce travail de réinvestissement de la langue, et à déterminer les outils de représentation qui œuvrent pour la féminisation du discours. C'est pourquoi il faudra également nous pencher sur le rôle qu'a joué le cinéma, et de façon plus générale l'art, dans les modalités du discours de l'écrivaine, et comment ces médias ont pu changer la donne pour elle en lui permettant de réaffirmer sa vocation et de l'envisager sous un nouveau jour.

Chapitre 1. Naissance de l'écrivaine

Étudier le discours de Djebar revient ainsi à évaluer un ensemble de discours qui, entre l'oral et l'écrit, les romans, les essais, et les entretiens et les interviews, sans oublier le cinéma, constituent une collection d'évènements discursifs qui révèlent une vision littéraire, linguistique, politique et sociale très personnelle et très impliquée dans son temps. Si l'écrivaine durant son long parcours est connue pour ses romans, son essai, *Ces voix qui m'assiègent,* a également connu un très grand succès, car il apporte un éclairage exceptionnel sur les motivations de l'auteure, et sur le regard qu'elle-même porte sur l'ensemble de sa production. Les diverses allocutions qu'elle a également été amenée à prononcer à certaines occasions entretiennent également avec l'œuvre une proximité non négligeable qui autorise à les considérer comme un prolongement de celle-ci.

Dans sa préface à *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco, pour qui l'*«œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant* », définit la poétique comme « *[…] une recherche qui repose soit sur les déclarations explicites des artistes […], soit sur une analyse partant (mais la débordant) de la structure des œuvres* »[21]. Il considère en effet que la forme même des déclarations d'un auteur est révélatrice de son ambition et de la manière dont il veut projeter son message vers un destinataire à qui il revient d'interpréter « *cet objet-message* », en s'appuyant sur toutes les ambiguïtés qu'il comporte, pour les décrypter et en ressentir les richesses. Ainsi, affirme-t-il, « *toute poétique explicite est déjà un projet opératoire, projet de communication, elle est projet sur un objet et sur ses effets* »[22].

[21] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte,* Paris, Seuil, « Points », [1965], 2015, p. 11.

[22] *Ibid.* p.15.

Nous pouvons donc, en tenant compte de ce point de vue, concevoir le texte djebarien en tant que dispositif de communication, c'est-à-dire à travers les différents liens qui s'établissent entre le texte pris comme clôture et sa réception par l'allocutaire ; donc son envol vers un dehors où il exprime toutes ses capacités à produire du sens. Car c'est à travers le dialogue qui s'établit que le sens se déploie et pérennise le contenu de l'œuvre.

Envisager le discours de l'auteure en se référant à des alphabets du discours semble donc cohérent dans la mesure où nous serons amenés à considérer les différentes modalités du discours en les dissociant souvent, pour délimiter ce qui relève du littéraire et ce qu'il convient d'examiner sous l'angle de l'analyse du discours ; et donc de les classer méthodiquement en fonction des « entrées thématiques » que nous aurons choisies pour étudier l'un ou l'autre de ses aspects.

1.1. Les premières marches du discours

Dès lors qu'elle prend le chemin de l'école française, Assia Djebar prépare sa naissance à l'écriture et commence son évolution vers une identité aux multiples contours dans laquelle va s'inscrire sa démarche littéraire. Ces déterminismes liés au milieu, à l'enfance et à la culture arabe influencent, dès le départ, une manière d'envisager son métier d'écrivaine et aideront à à comprendre sur quel mode se poursuit sa progression dans le milieu littéraire.

En effet, la romancière entre en écriture avec une insouciance très juvénile qui n'empêche pas ses récits de jeunesse de se présenter comme le miroir des femmes algériennes. Sa capacité à parler d'elles et à les représenter dénotent déjà, à l'orée de sa carrière, d'une attention aiguë aux autres et également d'une réflexion qui a germé en amont, durant sa formation. Entrer en littérature ne représente alors qu'une étape pour affirmer ses convictions et bâtir sa propre vision du monde. C'est pourquoi le choix d'un nom d'artiste, ainsi que l'évolution de son ethos littéraire nécessitent une mise en contexte pour appréhender l'ensemble des mécanismes qui agissent dans l'œuvre et à ses abords. Car pour étudier son discours, il faut d'abord comprendre sa personnalité et ses relations avec tous les évènements qui agitent son époque. Ceci nous permettra alors de mieux évaluer toutes les composantes thématiques à l'œuvre dans l'énonciation.

Nous interrogerons donc en premier lieu le pseudonyme pour tenter d'apprécier la personnalité de l'auteure afin de mieux comprendre les ambitions d'une vocation naissante. Cette démarche, nous semble-t-il, nous permettra ensuite de mieux mesurer comment se construit l'ethos auctorial. Nous serons alors plus à même d'observer tous les déterminismes discursifs liés à l'émergence de la figure de l'auteure, à travers les divers contextes qu'Assia Djebar va rencontrer durant sa carrière.

Pourrait-on alors confirmer que la mise en place d'une parole auctoriale se définit dès lors qu'elle décide de prendre un nom d'emprunt, préfigurant déjà sa volonté de gérer sa relation au lecteur et de forger une image d'elle-même. Nous verrons également comment ce processus qui se met en branle avec le pseudonyme détermine ses relations à ses publics, algérien d'une part, et occidental de l'autre.

1.1.1. Le pseudonyme miroir d'une personnalité

La parole en tant qu'ontologie se libère donc de tous les déterminismes qui auraient vocation à la brider et à la maintenir sous tutelle. C'est pourquoi il est intéressant d'observer comment un nouveau langage se met en place dans les romans de l'auteure et comment celui-ci parvient à échapper aux pressions de son milieu et à sa condition de femme arabo-musulmane. En fonction de ses objectifs et de ses aspirations Assia Djebar repousse les frontières qui pourraient empêcher sa parole de s'épanouir et délimite son territoire :

> *[…] J'ai trouvé dans cette écriture mon espace. Espace de femme qui inscrit à volonté à la fois son dedans et son dehors, son intimité et son dévoilement, autant son ancrage qu'a contrario sa navigation… Écriture qui aurait pu signifier historiquement mon exterritorialité, et qui devient pourtant peu à peu mon seul véritable territoire.*[23]

On assiste donc à la naissance d'une expression avide de se révéler au monde et de participer à sa connaissance qui laisserait émerger un discours littéraire neuf, qui peut dès lors se déployer en ignorant toutes les restrictions d'ordre social, culturel ou politique.

[23] CV, p. 44.

> *[Car] c'est un fait aussi qu'au moment même où il projette une opération productive (et par conséquent, un objet, une œuvre) l'artiste projette également un type de consommation ; bien souvent, il projette diverses possibilités de consommation qu'il a toutes à l'esprit. En d'autres termes, l'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un message : il ne peut ignorer qu'il travaille pour un récepteur.*[24]

Assia Djebar travaille à cette rencontre avec son lecteur dès l'instant où elle décide de prendre de changer de nom ; instant déterminant durant lequel l'étudiante s'assume comme écrivaine et décide de vivre, du moins pour un temps, cette vocation en marge de son individualité sociale et familiale. Se dessine alors un réseau de choix et de réflexions sur la manière dont elle veut s'exprimer et sur les thèmes qui lui tiennent à cœur.

Cependant, il convient de s'interroger sur les déterminismes qui sont à l'œuvre dans cette mise en scène de soi qui conduit la jeune fille, devenue Assia Djebar, à s'affirmer en tant qu'écrivaine porte-parole des femmes de sa communauté, et ambassadrice d'un idiome maternel qui, à travers son écriture en langue française, trouve de nouvelles formes pour s'exprimer. Peut-on considérer que l'énonciation s'édifie autour d'une continuelle tension entre deux pôles discursifs qui, s'ils ne sont pas antagonistes, n'en restent pas moins basés sur une opposition entre arabité et francité, Orient et Occident, passé et présent ?

Comme l'affirme Ruth Amossy, « *toute prise de parole implique la construction d'une image de soi* »[25] qui se fait à travers l'énonciation, et celle-ci commence dès l'instant où l'auteur inaugure l'acte d'écrire en choisissant un nom d'emprunt. Celui-ci induit en effet une image de lui-même programmée selon des enjeux propres à sa personnalité, et à ses préoccupations sociales, familiales ou politiques. Il négocie ainsi une distance entre ce qu'il est vraiment, tel qu'il se perçoit, et ce qu'il veut laisser entrevoir de lui à travers ses œuvres. Le pseudonyme apparaît donc comme un élément primordial, car il renseigne sur la caractère et sur le cheminement psychologique de l'écrivain au moment même où il se détermine en tant qu'auteur. Il est rarement anodin.

---

[24] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte, op. cit.*, p. 11.

[25] Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 9.

Comme le souligne Philippe Lejeune dans sa réflexion au sujet du pacte autobiographique :

> *Un pseudonyme, c'est un nom différent de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou partie de ses écrits. Un pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom […] le second nom est aussi authentique que le premier, il signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée […]. Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité […] prendra la place de son véritable nom dans ses relations personnelles, et, qu'hormis quelques membres de sa famille, plus personne n'utilisera.*[26]

Abandonnant le prénom sacré de Fatima-Zohra qui fut celui de la fille du prophète et qu'on donne par tradition à la fille aînée de chaque famille, la jeune femme entend le remplacer par un attribut emprunté à la tradition dans laquelle elle a grandi. Le nom ainsi choisi, tout en lui octroyant plus de liberté, la maintient en quelque sorte dans le giron d'une tradition familiale et culturelle.

Ce changement de patronyme peut se lire comme un acte fondateur du fait que, déjà, il se fait à partir d'une liste particulière, sacrée, dédiée à des épithètes qui sont des attributs de Dieu. Il confère ainsi à l'acte d'écrire une dimension symbolique et affirme l'importance, dans la vocation de la jeune romancière, de sa culture d'origine. Dans cette liste de quatre-vingt-dix-neuf noms, celle-ci ne choisit pas parmi ceux qui se rapportent à la bonté, à la miséricorde ou à l'humilité, mais elle est attirée, derechef, par un trait qui révèle sa personnalité : l'intransigeance. Intransigeance d'abord envers elle-même, car on découvre au fil du temps un sujet qui refuse les faux-fuyants et les compromissions ; mais également intransigeance envers les autres, car elle n'admet pas tous les atermoiements et les hypocrisies liés à une société patriarcale arabo-musulmane figée dans son refus de se laisser polluer par la culture occidentale.

[26]Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 24.

On comprend mieux par ce trait de caractère ce qui la pousse à la polémique et inspire la dynamique de son action permanente. Intransigeante, elle ne s'en laisse pas conter par les promesses jamais tenues, et par tout ce qui entrave l'avancée vers la modernité. Cette première résolution détermine la mentalité qui était celle de Fatima-Zohra Imalhayene au moment d'entrer en écriture. Tout d'abord, il faut noter le fait qu'elle ait choisi de poursuivre dans cette voie. Il ne s'agit plus de la petite aventure d'une étudiante désœuvrée, mais d'une véritable détermination à devenir écrivaine.

Toutefois, malgré tout son volontarisme, elle est encore influencée par son éducation arabo-musulmane et craint la réaction de son père qui, tout en lui faisant confiance et en lui ouvrant les portes de l'école, a cependant instauré des règles très strictes de respect et de bienséance, directement inspirées de cette tradition.

C'est pourquoi, affirme Sofiane Laghouati, *« […] le pseudonyme est, tantôt la cheville ouvrière tantôt la tache aveugle des textes d'Assia Djebar[…] »*[27].

Ce nom d'emprunt agit donc comme un voile qui protègera, en quelque sorte, son véritable patronyme de la honte que représente une jeune fille écrivaine qui s'expose dans l'écriture.

Il témoigne, comme le remarque Jérôme Meizoz dans son essai, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, la mise en place d'*« une nouvelle identité énonciative [*qui*] fait de l'auteur un énonciateur fictif, un personnage à part entière… »*[28].

On peut constater qu'il existe deux actes fondateurs dans le parcours de l'écrivaine : le premier se rapportant évidemment à l'image de la petite fille allant à l'école en tenant la main de son père qui la conduit vers un nouvel univers. Le second étant le choix du pseudonyme, en compagnie de son fiancé, dans les rues de Paris. Le premier est un moment solennel, qu'on imagine silencieux, tandis que le second se fait dans une atmosphère plus détendue avec, sans doute, des éclats de rire de la jeune fille qui considère cela comme un jeu, à l'aube d'une nouvelle aventure.

[27] Sofiane Laghouati, « Écrire à perte de soi(s)… Dissémination des identités narratives : autobiographies et pseudonymie dans l'œuvre d'Assia Djebar et d'Abdelkébir Khatibi », *Les Lettres romanes*, vol. VI, p. 266.

[28] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires,* Genève, Slatkine éditions, 2007, p. 8.

À chaque fois qu'il y avait une épithète de Dieu qui pouvait être intéressante, je disais : ça veut dire quoi ? À un moment donné il a dit : Djebar. – Ça veut dire quoi ? – ça veut dire intransigeant. Vous savez, quand on a vingt ans, l'intransigeant ça plaît.[29]

Ces deux actes sont fréquemment relatés par la romancière, et ils sont également souvent repris par les critiques qui analysent son parcours. Car, « *de toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire* »[30], affirme Gérard Genette.

Assia Djebar aborde donc ce choix comme une étape déterminante dans l'émergence de sa vocation littéraire, puisqu'elle y inscrit des caractéristiques propres à sa personnalité et, en un sens, y dévoile son être intime. Elle offre ainsi sa subjectivité à l'attention du lecteur – lorsqu'il comprend l'arabe – à travers des qualités qui la caractérisent et qu'elle choisit d'exposer. Car, « *écrire n'est-ce pas me dire ?* »[31], affirme-t-elle dans *L'amour, la fantasia*.

Comme le constate encore Jérôme Meizoz, « *le pseudonyme participe dès lors d'un processus d'autocréation de l'écrivain et inaugure une existence seconde sur la scène littéraire* »[32].

Près de dix ans plus tard, son intransigeance contraint la romancière à s'arrêter de publier pour réfléchir sur tout ce que ce choix implique pour elle. Car écrire, c'est s'offrir aux regards de tous. La maîtrise du verbe, aussi fine soit-elle, laisse échapper une parcelle de soi intime et secrète sur laquelle l'écrivain lui-même n'a pas de prise. Assia l'intransigeante, lorsqu'elle voit, dans *Les alouettes naïves*, émerger spontanément des détails de son intimité, prend peur et renâcle à dévoiler des pans de sa vie privée. Confrontée au danger de l'autobiographie, elle renonce à se faire publier.

Mais, lorsqu'elle décide enfin de reprendre la plume, après une longue période, il n'y a plus d'hésitation, plus de tergiversation, le choix est fait ; elle se sent capable d'assumer cette mise à nu qui la pousse encore plus loin, à distance des murs du harem et accepte de se dire, d'aborder tous les sujets, même les plus épineux. Au fil du temps elle ira de plus en plus loin dans la transgression.

---

[29] Assia Djebar, Conversation avec Michel Heller, *Cahiers d'Études Maghrébines*, n° 2, Cologne, Lucette Heller-Goldenberg (dir.), mai 1990, p. 56.

[30] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 52-53.

[31] AF, p. 75-76.

[32] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires II, la fabrique des singularités*, Genève, Slatkine Édition, p. 10.

C'est ainsi que, dans *Ombre sultane,* puis dans *Les nuits de Strasbourg* et *La disparition de la langue française*, la sexualité se conçoit plus comme un tabou qu'il faut braver et dépasser. Sa volonté d'intransigeance se lit encore une fois dans cette capacité de se dépasser et d'explorer ce domaine qui lui avait posé problème à ses débuts, dans *Les alouettes naïves*. L'esthétique djebarienne se forge par l'acceptation intransigeante de tout dévoiler.

Ce trait de caractère, l'intransigeance, semble en effet, transmis par l'aïeule qui a laissé pour héritage une sentence ; « *On ne doit pas voir le dos d'un homme* »[33], que la romancière utilise dans *Vaste est la prison*. L'homme tel qu'il est envisagé à travers l'histoire de cette lignée est un combattant droit et fier qui ne se soumet pas et qui, plus que tout, ne peut se permettre d'être lâche et de tourner le dos lors de l'affrontement.

Il semble cependant que ces caractères virils soient également revendiqués par certaines femmes de la famille : la grand-mère d'abord, mais également sa petite fille, Fatima-Zohra-Assia, lorsqu'elle opte pour cet attribut pour se (re)nommer. Le choix spontané, presque instinctif de cette nouvelle dénomination ramène donc à une histoire plus ancienne que n'eût pu l'imaginer la jeune Fatima-Zohra. Inconsciemment, les valeurs transmises par les hommes et les femmes de sa généalogie se sont imposées à elle.

Or, en se déterminant pour ce qualificatif de « djebbar, l'intransigeant », celle-ci le transcrit hâtivement en français en « djebar » qui, dans la langue vernaculaire, signifie le guérisseur ; un autre sens s'impose à elle, inattendu, certes, mais bien accueilli. Inconsciemment, Fatima-Zohra Imalhayène se transforme, en guérisseuse pour panser les plaies du passé, du présent, du collectif et de l'individuel.

Cet attribut se complète par le sens du prénom choisi : « Assia », qui, en arabe dialectal, signifie « celle qui console et qui accompagne de sa présence ». Ce double sens ne déplaît pas à la jeune femme et elle s'en souvient encore, bien des années plus tard, puisqu'il semble lui avoir inspiré la chute de son discours d'ouverture à l'Académie française : « *Mesdames et Messieurs, c'est mon vœu final de « Shefa' » pour nous tous, ouvrons grand ce « Kitab el Shefa' » ou livre de guérison (de l'âme) d'Avicenne/ Ibn Sina […]* »[34].

[33] *Ibid.*, p. 106.

[34] *Discours de l'Académie française*, http://www.academie-française.fr, p. 20.

En effet, l'écriture, comme elle le souligne discrètement, est une méthode pour guérir et se guérir à un niveau essentiel, celui de l'âme. Le rôle cathartique de l'écriture lui apparaît d'autant plus qu'elle se sent en harmonie avec cette communauté de femmes qui partagent sa généalogie : « *Elles [Les femmes du mont Chenoua] me saluent, me protègent, (image de « Shefa' », c'est-à-dire de guérison) [...] »*[35], affirme-t-elle dans son *Discours de l'Académie française*.

La rencontre avec les femmes du mont Chenoua, lors du tournage de son premier film, a été, pour la romancière, une étape charnière qui lui a permis de poursuivre sa quête de sens et de vérité. Elle a été le déclencheur pour la recherche d'une nouvelle esthétique qui commencera avec le cinéma, mais trouvera son aboutissement dans les textes de la maturité.

Assia Djebar perçoit en effet le discours comme un échange, un flux bénéfique qui ouvre la voie de la guérison pour elle, autant que pour les femmes algériennes. Ce sera le thème des premières nouvelles réunies dans *Femmes d'Alger dans leur appartement,* parues après sa pause littéraire, mais écrites, pour la plupart, durant ses années de silence.

> *Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées...Récits fictifs ou frôlant la réalité – des autres femmes ou de la mienne –, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un avenir incertain, informel.*[36]

Cependant, l'utilisation d'un autre nom n'empêche pas l'écrivaine de rester très sensible à son appartenance familiale. La lignée maternelle, originaire des monts Chenoua, est l'héritière d'une généalogie glorieuse et possède une aura maraboutique dans cette région ; elle fait l'objet d'un véritable mythe auprès des habitants du mont Chenoua, et la romancière, dans sa recherche de soi, ne peut ni ne veut occulter cette appartenance.

> *Je lis l'inscription en arabe. La stèle a été inaugurée quelques années auparavant : elle marque le centenaire de la dernière insurrection, dans ces montagnes, au siècle dernier, en 1871. En l'honneur, dit l'inscription, de Malek El Berkani. Je rêve, je souris. Ne pas dire à l'équipe que je suis simplement, par ma mère et le père de ma mère [...] la descendante directe de ce combattant [...].*[37]

---

[35] *Ibid.*

[36] FA, p. 7.

[37] VP, p. 321-322.

Elle fait donc fi, de temps à autre, du pseudonyme censé voiler le nom réel et cloisonner sa vie pour protéger le versant privé et familial.

Avec son nom d'artiste, la romancière s'est en quelque sorte déterminée sur l'image qu'elle souhaitait donner d'elle-même : à la fois femme algérienne moderne et indépendante, mais dans la mesure où cette image ne faisait pas d'ombre à son côté respectueux de l'héritage familial. En effet sa droiture, car « djebar » veut aussi dire « droit » en arabe, la somme de ne pas jeter aux orties tout ce qui fait la spécificité de son être, c'est-à-dire cette ambivalence qui a érigé un socle sur lequel elle s'est construite. Elle reste donc Arabe, certes, mais sans cet excès de modestie qui pourrait passer pour de la pruderie, et en gardant son libre-arbitre en toutes circonstances, malgré le poids de la tradition. Néanmoins, elle se veut également Européenne, par la façon de s'exprimer et d'envisager certains aspects de la vie.

Consciemment ou non, avec la légèreté de la jeunesse, Assia Djebar lorsqu'elle opte pour son nouveau nom, considère tous les aspects de sa vie passée ainsi que de ce qui l'attend dans son futur d'écrivaine. En s'attribuant une qualité d'intransigeance, somme toute assez virile, elle brave les interdits qui font de l'écriture une prérogative masculine, car elle refuse cette discrimination et, dès le départ, semble envisager les combats qu'elle devra mener au sein de sa communauté.

> *La chaine nominative dans laquelle s'inscrit le nom de l'auteur apparaît d'emblée, dans la tradition écrite arabe, comme le garant d'une certaine probité. En ce sens, l'onomastique est l'objet d'une véritable économie du savoir et du sacré dans la culture arabo –musulmane.*[38]

Dans son article, « Écrire à perte de soi… autobiographies et pseudonymie », Sofiane Laghouati étudie la symbolique du pseudonyme chez Abdelkébir Khatibi et Assia Djebar à partir de la tradition arabe, dont ils se sont éloignés tous deux, par leur choix de la langue française comme langue d'écriture. Le pseudonyme est alors conçu comme un surnom usuel qui n'a pas pour vocation de masquer le nom patronymique, mais simplement de le compléter en l'enrichissant d'une épithète distinctive d'une particularité ou d'une qualité de l'individu.

Car le nom de l'auteur installerait une continuité intellectuelle qui rendrait « *sa parole audible sur la place publique* »[39] et lui confèrerait une certaine autorité.

---

[38] Sofiane Laghouati, « Écrire à perte de soi … Dissémination des identités narratives : autobiographies et pseudonymie dans l'œuvre d'Assia Djebar et d'Abdelkebir Khatibi », *op. cit.,* p. 270.

[39] *Ibid.,* p. 267.

C'est pourquoi chez Assia Djebar, la polysémie attachée à l'épithète « djebar » cristallise la nomination-identification qui prend une valeur très forte au regard du tabou de l'écriture et du dévoilement de l'intime dans la culture arabe. Celle-ci détermine à la fois l'entrée en écriture et la dissémination du Je autobiographique[40].

L'intransigeance de la romancière, si elle lui intime de tout dévoiler, la pousse également à respecter la part d'intimité qui représente son attachement aux valeurs traditionnelles. La nomination symbolique basée sur le prénom Isma qui veut dire en arabe « le nom » dans les deux derniers volets du *Quatuor* ramène à ce que Jacqueline Sublet a nommé « *le voile du nom* »[41], c'est-à-dire « *une subjectivité qui se met en scène et s'expose tout en renâclant à s'énoncer en tant que sujet assumé, auteur ou narrateur à visage découvert* ».

On note cependant dans *La femme sans sépulture,* comme dans *Le blanc de l'Algérie et Nulle part dans la maison de mon père,* une étape que franchit la romancière dans sa façon de se présenter. Dépassant l'anonymat, elle soulève ce « voile du nom », laissant entrevoir peu à peu une volonté nouvelle de se montrer en tant qu'auteure, mais aussi en tant que Fatima-Zohra Imalhayene.

Le nom de l'auteur se situerait donc aux frontières de l'œuvre, « *dans la scission entre le locuteur fictif du texte et l'écrivain réel* »[42] et permettrait au discours de se diffracter en une pluralité d'égo. Assia Djebar n'est plus Fatima-Zohra Imalhayene, mais celle qui agit en tant que relais entre l'extérieur de l'œuvre et son intériorité. Elle est la coordinatrice qui gère les propos tenus par les personnages qui peuvent se contredire ou développer des avis personnels qui ne l'engagent pas systématiquement.

Le narrateur n'est pas l'auteur[43], mais il peut passer pour un alter ego plus ou moins ressemblant et il n'est pas invraisemblable d'affirmer que, dans le cas d'Assia Djebar, l'auteure possède un certain nombre d'alter ego relayant sa parole dans la fiction.

Comme le remarque Paul Ricœur, « *[le nom d'auteur] court en quelque sorte, à la limite des textes […] en suit les arêtes […], les caractérise […]* »[44], puisque c'est lui qui définit leur mode de circulation.

---

[40] Cf. Partie III. Chapitre 2. La maturation du Je.

[41] Jacqueline Sublet, *Le voile du nom, essai sur le nom propre arabe,* Paris, PUF, 1991, citée par Sofiane Laghouati, « Écrire à perte de soi … », *op. cit.*, p. 268.

42 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1969, p. 123.

43 Cf. Partie III, 2.2.2. Jeter les masques et SE montrer.

44 Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1989, p. 159.

Car tout acte de lecture implique une interprétation, une part de subjectivité inhérente au destinataire qui y apporte son expérience propre ; son être au monde intervient et participe à l'élaboration du sens qu'il donnera au texte. On peut alors parler de sa compétence personnelle en tant que lecteur, interprétant le texte qui lui est offert. À ce moment, sa culture, le lien social qu'il a instauré avec son environnement et sa propre conception du monde, acquise à travers son éducation, ses lectures, tout ce qui le caractérise, vient s'agréger pour l'aider à interpréter le texte. Car, « *au terme de l'investigation, il apparaît que la lecture est cet acte concret dans lequel s'achève la destinée du texte. C'est au cœur même de la lecture que, indéfiniment, s'opposent et se concilient l'explication et l'interprétation »*[45]*,* rappelle Paul Ricoeur.

L'œuvre est donc seule amenée à parler pour elle-même, car l'auteure, sans en rejeter la paternité, la laisse exister. En écrivant, elle expérimente, joue avec les règles, les contourne ou les utilise à sa façon pour parvenir à en éloigner les limites et à investir les frontières, se plaçant toujours sur la crête, en surplomb. Disparaître dans le silence de l'écriture ne semble pas être un problème pour elle. Elle s'efface au profit des personnages, se fond en eux pour réaliser son ambition première qui est de donner la parole aux femmes et laisse ainsi le récit s'émanciper.

Au sein de cette paratopie djebarienne s'installe donc le rapport de l'œuvre à elle-même. Tous les procédés d'énonciation se mettent en place pour dévoiler l'état d'esprit dans lequel se trouve l'auteure par rapport au contexte socio-historique de sa société et de son époque.

Il s'agit alors pour nous de scruter toutes les relations qui interagissent entre les quatre romans du corpus et qui expriment la pensée de cette dernière à un moment de sa vie, car elles établissent le lien de continuité entre la parole individuelle à un moment donné de l'écriture et sa progression au cours de l'œuvre.

On pourra ainsi voir comment se construit un discours plus global qui crée une cohérence dans l'ensemble de cette production, comment il s'inscrit dans un dialogue et comment il pourrait se lire comme un marqueur pour étudier la société dont l'écrivaine est issue.

En effet l'œuvre ne peut se regarder comme un univers clos né de l'intériorité de son auteur et enfermé sur lui-même ; elle représente au contraire une façade qui s'ouvre sur le monde et rend compte de la capacité qu'il possède à communiquer avec les autres à travers un réseau significatif d'interférences.

45 *Ibid.*

[…] Les œuvres [deviennent] des carrefours, des nœuds dans de multiples séries d'autres œuvres, d'autres genres. [46]

Par ces scénographies datées et changeantes, collectives mais aussi personnalisées, faites siennes, l'écrivain se donne en représentation ; grâce à elles, il adopte aussi une posture, un rôle qui structure sa prestation littéraire tout entière. L'image – l'image à incarner, tout aussi bien dans sa façon de vivre que par sa manière d'écrire – a ici une fonction structurante, ombilicale.[47]

En mettant en avant le nom de l'auteure, il ne s'agit pas pour Assia Djebar de focaliser l'attention sur sa personnalité, mais plutôt de montrer comment elle s'inscrit dans le processus d'écriture. À travers son nom peuvent se regrouper des textes, des discours multiples qu'on peut analyser pour y déceler certaines régularités et une cohérence plus ou moins stable. On parvient alors à en suivre l'évolution ou les contradictions sur une échelle diachronique. Le nom de l'auteur ne réfère donc plus à une personne, mais à une fonction qui place l'écriture au cœur de la communication. Celle-ci assure alors la circulation des énoncés au sein de la littérature et de la société. L'écrivaine doit donc se percevoir comme l'instance unificatrice qui prend en charge les variations discursives et éclaircit ce qui peut paraître paradoxal ou contradictoire.

---

[46] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 29.

[47] Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : http://journals.openedition.org/aad/678 ; DOI : 10.4000/aad.678, date de consultation : 6/ 4/ 2019, p. 4.

1.1.2. La construction de l'ethos auctorial

La fabrication d'une image de soi obéit toujours, de façon plus ou moins consciente, à des représentations élaborées dans la société à laquelle on appartient. Elle se définit à partir une empreinte des modèles préexistants qui se sont mis généralement en place de façon plus ou moins conscientes. C'est ce que Pierre Bourdieu appelle l'« habitus », qui « *moule inconsciemment ou délibérément son ethos discursif sur un modèle culturel entériné, en se construisant ainsi une identité qui le situe* »[48]. Il intériorise une manière d'être bâtie sur des stéréotypes sociaux qui marquent son appartenance à ce groupe ou à cette communauté et l'enracinent en son sein.

Car « *[...] L'ethos se construit à partir d'une représentation préexistante qui fait partie d'un imaginaire collectif* »[49]. C'est lui qui rend possible la communication à l'intérieur du groupe en apportant la compréhension d'un langage, de codes sociaux et culturels à l'intérieur d'un habitus commun. Anthony Glinoer rappelle :

> *Issu de la rhétorique, l'ethos est directement lié au domaine de l'argumentation et désigne en premier lieu l'image de soi, plus ou moins consciente et plus ou moins maîtrisée que l'énonciateur construit dans son discours. Il s'agit d'un concept-clé des sciences du langage, et en particulier de l'analyse du discours dont la mobilisation au sein des études littéraires est relativement récente.*[50]

L'ethos, tel qu'il a été défini dès l'Antiquité par Aristote dans sa *Rhétorique*, se conçoit comme la vertu de l'orateur, c'est-à-dire un ensemble de qualités, qui lui donne l'autorité pour s'adresser à un public, être écouté et respecté par celui-ci.

---

[48] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 46.

[49] *Ibid.*, p. 48.

[50] Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), « Ethos », *Le lexique socius*, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/46-ethos, date de consultation : 03/ 1/2019.

Ruth Amossy et Dominique Maingueneau reprennent la notion aristotélicienne basée sur la triade, logos, pathos et ethos. Le logos représente la parole que profère le locuteur, dans l'intention, généralement, de produire un effet sur l'allocutaire. Il suscite alors une réaction qui elle, relèvera du pathos, c'est-à-dire du sentiment qui naît sous l'effet de cette parole.

Mais pour cela, l'orateur doit bâtir une image de lui-même qui le rendra crédible et poussera son public à l'écouter et c'est ce qui relève de l'ethos.

Cette image de soi se bâtit autour de ce qui se dégage naturellement de la personne du locuteur, tant dans sa manière de parler que dans sa manière de se tenir. Mais elle comporte également un aspect plus maîtrisé qui relève de la mise en scène de soi. Il s'agit alors d'un acte illocutoire, d'une gestion programmée par l'orateur pour séduire son auditoire, grâce à l'effet qu'il produit sur lui, en vue de faire passer son message.

L'ethos représente donc une mise en représentation de soi à travers le langage, une manière d'être et d'agir en écriture qui utilise la personnalité de l'auteur. En littérature, il repose donc sur l'élaboration d'une image subjective à l'intérieur du texte. Il est ce qui se dégage du locuteur à travers les modalités de son énonciation, et son style littéraire.

Néanmoins, ses textes ne peuvent pas entièrement montrer son cheminement et le définir dans le temps, en tant que personne. Il faut, pour parvenir à le cerner, se rapporter à l'ensemble de l'expérience littéraire et se pencher en parallèle sur les postures à certaines étapes de sa carrière.

Assia Djebar influence très vite, par sa personnalité et son exposition médiatique, la réception de ses livres. Elle entend construire son image et communiquer pour éclairer sa démarche romanesque afin d'établir une relation personnelle avec son public. De cette façon, elle réinvestit l'espace du dire en s'affichant régulièrement en première ligne pour défendre ses œuvres, expliquer, polémiquer et affronter ses lecteurs et les critiques dans les médias. Les entretiens qu'elle accorde lors de la publication de ses romans représentent de parfaites illustrations de cette construction de l'ethos prédiscursif.

Dans un *Cahier d'Études Maghrébines* qui lui a été spécialement consacré en 1999, on trouve une compilation de tous ces interviews et entretiens donnés lors de la publication de chacune de ses œuvres ; véritables outils pédagogiques pour expliquer le travail de l'écrivaine, son état d'esprit et ses motivations lorsqu'elle entreprend l'écriture d'un roman.

Ces prises de paroles adressées à ses lecteurs élaborent sans nul doute une image parfaitement gérée de l'écrivaine et participent à la mise en place de l'ethos prédiscursif. Cette exposition de soi qui relève à la fois du discours et d'une présentation publique de soi rejoint donc la définition que Jérôme Meizoz donne de la posture. Pour lui, celle-ci relève d'une relation entre « *des effets du texte et des conduites sociales* » et englobe l'ethos tel qu'il a été défini auparavant, en élargissant son spectre pour lui ajouter la conduite sociale, articulant ainsi ensemble « *rhétorique et sociologie* ».

> *Si toute posture se donne comme singulière, elle inclut simultanément en elle l'emprise du collectif […]. La posture constitue ainsi un espace transitionnel entre l'individu et le collectif, corroborant la distinction de Gustave Lanson pour qui l'écriture « est un acte individuel, mais un acte social de l'individu ».*[51]

Pour Ruth Amossy, l'image de l'auteur qui se construit dans le discours ne doit pas prendre en compte « *la personne réelle de celui qui signe une œuvre* »[52], qui prend en charge un métadiscours se référant à celle-ci, mais sa « *figure imaginaire* », qui intervient au niveau de l'œuvre elle-même. Ces représentations de l'auteur qu'il faut délimiter malgré leur étroite interdépendance détermineront la manière dont le lecteur pourra envisager le texte, ainsi que l'action de celui-ci à l'intérieur du champ littéraire.

Cependant, l'auteur peut, comme le fait Djebar, participer à l'élaboration de cette image de soi grâce aux interviews et aux entretiens qu'il accorde ou aux discours qu'il produit en diverses circonstances, et dans ce cas, ethos et posture ont tendance à se confondre. L'écrivain peut ainsi se positionner dans le champ littéraire et agir sur la place qu'il désire occuper, en infléchissant l'image qu'il espère donner.

L'auteure prend ainsi en main cet aspect de sa communication, en produisant un essai, *Ces voix qui m'assiègent,* à la suite de la thèse qu'elle soutient en 1999 à l'Université de Montpellier, *Le roman maghrébin francophone, entre les langues, entre les cultures : quarante ans d'un parcours, Assia Djebar, 1957-1987.*

---

[51] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, mises en scènes de l'auteur*, Genève, Slatkine éditions, 2007, p. 26.

[52] Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur *», Argumentation et analyse du discours,* p.1. [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : http:// aad.revues.org/662 ; DOI : 10.4000/aad.662, date de consultation : 30/09/2016, p.1.

Comme l'indique son titre, cet essai revient sur son parcours d'écrivaine maghrébine et redéfinit l'image qu'elle donne d'elle-même à travers un méta-commentaire construit qui remet en perspective l'ensemble de son œuvre, ses motivations au fil des années et un point de vue panoramique de son parcours.

> *La plupart de ces textes – où les genres se mêlent [...] ont été soit improvisés, soit rédigés dans l'urgence, parfois juste avant ma prise de parole. L'attente d'un public, restreint ou important [...] me poussait à « rendre compte » de mon écriture, de mon trajet, de mon pays.*[53]

Christiane Chaulet-Achour considère d'ailleurs dans son article intitulé, « *Assia Djebar, symbole d'une rencontre culturelle entre deux rives* »[54], que la romancière algérienne a imposé, dans *Ces voix qui m'assiègent,* une ligne posturale par laquelle elle limite toute interprétation critique de son œuvre ; elle aurait ainsi balisé l'étude critique de celle-ci selon la version qu'elle a décidé d'en donner.

On peut en effet considérer qu'à travers les nombreux entretiens auxquels elle s'est prêtée dans la seconde partie de sa carrière, autant que par les préfaces de ses romans, Assia Djebar fait en quelque sorte « son cinéma », et manipule son image pour la garder en conformité avec le personnage qu'elle veut incarner. Car, comme le précise Jérôme Meizoz, la posture inclut toujours « *une stratégie formelle et une présentation de soi au public* »[55] qui entre dans ce qu'il nomme la « *fabrique d'une singularité* ».

Selon Ruth Amossy, on ne peut parler de la posture telle que la définit Meizoz que dans la mesure où l'écrivain participe à la stratégie de positionnement qu'il avalise ou qu'il choisit lui-même de mettre en place, à la fois dans le texte et en dehors de celui-ci.

La posture reposerait donc sur sa volonté d'influer, comme le fait la romancière, sur sa place dans le champ littéraire et de participer au contrôle de son image à travers les médias autant que dans ses relations avec le lecteur. De ce fait, on ne pourrait plus séparer l'intra-textuel de l'extra-textuel, et l'image de l'auteure, devrait être alors considérée comme s'étendant sur les deux espaces en se jouant des frontières.

---

[53] CV, p. 7.

[54] Christiane Chaulet-Achour, « Assia Djebar, symbole d'une rencontre culturelle entre deux *rives », Site de Christiane Chaulet-Achour*, date de consultation : 15/1/2019.

[55] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires II. La fabrique des singularités, op. cit.*, p. 10.

On doit donc envisager l'œuvre romanesque à travers toutes ses composantes, avec cette complexité supplémentaire qui s'est rajoutée du fait de l'influence croissante des médias et d'une médiatisation omniprésente qui œuvre pour construire une image de l'auteure, plus ou moins parasitée par le rôle et l'influence de ceux-ci. L'écrivaine, en produisant son essai[56], gère son image et évite les interprétations critiques habituelles en se (ré)appropriant son œuvre et en imposant sa propre lecture périphérique.

Il en résulte la construction d'une posture au sens meizozien, qui lui donne plus de visibilité auprès de son public et qui lui permet de gérer cette image et son discours. Pour elle, ce lieu d'écriture qui se situe au cœur d'une double impossibilité fait partie de sa paratopie, au confluent de l'impossible appartenance au harem et d'une seconde impossibilité qui est celle de s'intégrer pleinement dans « l'Occident » en tant que culture, langage et mode de vie.

Depuis son entrée à l'école française, elle reste en effet dans un entre-deux où ces deux lieux cohabitent et aménagent un espace hybride qui la définit, ce qu'exprime la narratrice de *L'amour, la fantasia :*

> *Si la jouvencelle écrit ? Sa voix, en dépit du silence, circule. Un papier. Un chiffon froissé […] ; Le gardien devra veiller jour et nuit. L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain trop vaste[…].*[57]

L'image de soi ramène ainsi à l'émergence d'une subjectivité et à la construction d'une identité ; elle relève donc de la pratique sociale qui permet de dire et de se dire face à l'autre pour pouvoir (inter) agir sur/avec lui.

Au moment où sa vocation se précise, après ses deux premiers romans, Assia Djebar s'efforce de reconquérir les Algériens en affirmant sa solidarité et en donnant des gages de son patriotisme. Elle remodèle donc sciemment son image pour ne pas heurter son public algérien et rétablir une communication débarrassée de tous les a priori négatifs qu'on avait projetés sur ses premières œuvres. *Les enfants du nouveau monde,* puis *Les alouettes naïves* travaillent en ce sens.

---

[56] Irène Ivantcheva-Merjanska, *Écrire dans la langue de l'autre, Assia Djebar, Julia Kristeva*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 34 : À ce sujet, l'auteure fait la remarque suivante : « […] Nous pourrions voir *Ces voix* comme une auto-analyse, voire une anamnèse, autant que comme une explication de sa propre poétique et de son ethos d'écrivaine engagée […] ».

[57] AF, p. 12.

Les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni font ressortir comment se développe « *la compétence culturelle des deux partenaires* »[58] dans l'acte de communication. Chacun de ces derniers élabore à travers cet acte une image qu'il se fait de lui-même et une image de celui qui lui fait face. Il existe donc une interaction, « *un réseau d'influences mutuelles* », car comme elle l'affirme, « *parler c'est échanger, et c'est changer en échangeant* »[59]. L'image de soi qui se construit impacte ainsi non seulement celui qui la reçoit mais également celui qui la produit.

Ainsi, la personnalité d'Assia Djebar durant sa vie d'écrivaine va se modifier, mûrir au gré du temps, et lui permettre d'assumer plus sereinement sa notoriété et les critiques de ses détracteurs, autant que l'admiration de ses lecteurs.

Ruth Amossy insiste en effet sur l'importance de l'image que l'écrivain ou l'orateur renvoie à son public. Elle considère en effet que celle-ci reste « *la pièce capitale de la machine rhétorique* »[60] et renvoie nécessairement à l'énonciation et à un mode de fonctionnement de la langue.

Dans ses premiers romans, l'écrivaine se présente comme celle une jeune femme émancipée qui a pour cœur de montrer d'autres Algériennes qui lui ressemblent – comme Nadia dans *la soif,* Lila dans *Les enfants du nouveau monde,* ou encore Nfissa dans *Les alouettes naïves* –. La posture se renégocie donc constamment en fonction des évènements et de l'évolution du champ littéraire et social. C'est pourquoi Assia Djebar est perçue différemment au fil des ans et de son parcours d'écrivaine ; elle s'affirme peu à peu, gagne en notoriété et peut alors émettre des jugements, et faire connaître ses positions. À travers sa mise en scène de soi elle affirme son identité ; à ce stade de sa carrière, elle a conscience de pouvoir agir à son niveau, à travers ses textes. *« Je me présente en premier comme écrivain, comme romancière, comme si l'acte d'écrire, quand il est quotidien, solitaire jusqu'à l'ascèse, venait modifier l'appartenance [...] »[61],* affirme-t-elle.

Il s'agit en fait d'acquérir une légitimité de communiquer, car la communication découle du système d'énonciation qui se met en place et qui installe l'auteur en son centre, comme médium entre l'œuvre et son lecteur.

---

58 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours, Théorie et fonctionnement*, *op. cit.*, p.29.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

61 CV*,* p. 42.

La page de couverture de la première édition des *Alouettes naïves,* qui la montre souriante et sûre d'elle est un bel exemple de la manière dont l'éditeur et elle-même veulent qu'elle soit perçue : une jeune Algérienne qui pourrait devenir le symbole des femmes de sa génération.

Les discours qui jalonnent le parcours de la romancière, souvent prononcés à l'occasion de rencontres internationales ou de prix qu'on lui a décernés, constituent une étape marquante dans la gestion de son image. Comme le précise Catherine Milkovitch-Rioux, *« […] Il ne s'agit pas ici de substituer le commentaire d'auteure à l'œuvre, mais de montrer […] en quoi il l'éclaire, voire, plus encore, comment il est partie prenante de la création »*[62].

En effet, dans ces situations où elle doit présenter son œuvre et y inscrire des éléments biographiques marquants, la romancière se voit dans la nécessité d'établir une stratégie pour rester en conformité avec celle-ci, mais aussi avec le personnage de l'écrivaine.

Consciente du *« poids symbolique »*[63] de ces distinctions, elle utilise cette scène pour affirmer sa solidarité à son peuple dans la tourmente :

> *C'est à partir de mon ancrage familial, mais aussi appuyée à ma solidarité inquiète avec ceux qui se dressent là-bas, qu'aujourd'hui, plus qu'hier, je continue à écrire, dans la langue française, et, si possible, de tous les points du monde.*[64]

Dans son allocution à l'Académie française, elle se donne à voir comme l'« Algérienne » et utilise de ce fait la première personne du pluriel pour marquer sa présence en tant que représentante d'un peuple et de sa mémoire. Mais, en parallèle, elle insiste sur son rapport à la langue d'écriture, le français, qui fait partie, elle aussi, de son histoire et qu'elle réinvestit en l'enrichissant d'un apport personnel.

Sa position se veut claire et sans ambiguïté en ce qui concerne son rapport à la colonisation et à l'histoire de son pays. Elle ne manque jamais de préciser son statut de francophone dépositaire d'une histoire qui mêle l'amour de la littérature et de la langue française à un héritage arabo-musulman.

[62]Catherine Milkovitch-Rioux, « De la fiction au discours : écritures agoniques de l'histoire algérienne », *L'Algérie sous la plume d'Assia Djebar, Histoire d'une écrivaine, histoire d'un peuple*, Giovanni Dotoli, Claudia Canu-Fautré, Mario Selvaggio (dir.), 2, Edizioni Universitarie Romane p.67-85, 2016, Voix de la Méditerranée, Voci Dal Mediterraneo, p.68.

[63] *Discours de l'Académie française*, Paris, 16 juin 2005, https://www.academie-française.fr.

[64] *Ibid.*

[…] Moi, l'Algérienne inscrivant ma mémoire et celle de mes ancêtres, au creux même de la langue française […]. Quant à la langue française – quoique nous aussi, comme le romancier américain, nous ayons appris, en elle, à peu près tout ce que nous savons « de plus durable », si cette langue elle-même, certes celle de Rabelais comme celle de Rimbaud, elle la « lingua franca » — pas celle de nos ancêtres qui n'étaient pas Gaulois , si c'était elle qui se retournait en nous, elle qui changeait de texture et de rythme, malgré nous, qui muait, qui s'innervait dans les plis de notre mémoire d'hermine – mémoire justement « inconquérable » ? […]. [65]

Mais c'est surtout dans le discours qu'elle prononce à Francfort, face aux libraires allemands, qu'elle reconstitue les étapes de son parcours *:*

J'écris, je publie depuis quatre décennies au moins. Mais tout compte fait, je devrais me présenter devant vous avec mes absences, mes silences, mes réticences, mes refus anciens ou récents que je ne comprends pas toujours, du moins sur le moment ; j'ajouterais même mes fuites […] : je dirais donc plutôt mes exils ! [66]

La romancière, en oratrice consommée, manie le pathos pour introduire son image, non par des faits objectifs, mais par une référence à une subjectivité bâtie sur une volonté de n'apparaître qu'en contrepoint à travers des espaces de « *silences* », des « *absences* » et des « *refus* ». Elle met ainsi en place une dialectique de l'exil qui, à la fin de la décennie quatre-vingt-dix, semble la caractériser tout en la rattachant aux évènements qui se produisent alors dans son pays.

Contrainte de quitter l'Algérie à cause des menaces de mort, cette situation qui l'oblige à l'expatriation produit, en quelque sorte, un lien à la patrie qui, au lieu de se distendre par l'éloignement, n'en devient que plus fort et plus problématique.

Je me suis éloignée de la terre-patrie au début des années quatre-vingt, éloignée ainsi à vue, pour ne pas me perdre de vue, moi et les miens… Ligne de fuite de la perspective où moi, romancière, je croyais m'installer… « Fugitive et ne le sachant pas » […].[67]

---

[65] *Ibid.,* p. 15.

[66] *Discours de Francfort*, *SER/Études,* vol. 395, n° 9, 2001, pp. 235-246, p. 235.

[67]CV, p.207.

Dans son œuvre comme dans ses allocutions publiques, le discours ne varie pas et reste au plus près du peuple algérien. L'inquiétude qui s'y lit au tournant des années quatre-vingt-dix s'accompagne d'une volonté farouche d'agir et de relayer la voix de la démocratie contre l'obscurantisme qui menace tout un pays et, au premier plan, ses femmes[68].

Dans le *Discours de Francfort,* l'auteure se présente d'emblée comme :

> *Une femme-écrivain, issue d'un pays, l'Algérie tumultueuse et encore déchirée [...] élevée dans une foi musulmane, celle de mes aïeux depuis des générations, qui m'a façonnée affectivement et spirituellement mais à laquelle [...] je me confronte à cause de ses interdits dont je ne me délie pas encore tout à fait.*[69]

Elle trace ainsi un portrait des plus réalistes de ce qu'elle est en tant qu'Algérienne et en tant que femme, en n'omettant pas l'importance de sa mémoire familiale, de la religion, et des lourdeurs de cet héritage. Dans le contexte où l'Algérie se bat contre le terrorisme islamiste, Assia Djebar entend se montrer, affirmer sa présence dans la sphère publique pour braver ceux qui refusent aux femmes la moindre place. En dressant son portrait, elle réaffirme non seulement qu'elle existe par son opiniâtreté et son intransigeance, mais aussi qu'elle refuse de se laisser abattre par ces forces obscures.

> *[...] Cet instinct pas seulement de préservation individuelle, mais qui serait un « non », quelquefois apparemment gratuit, ou de pur orgueil de l'ombre – en somme de cette intégrité du moi intellectuel et moral, ce recul ni prudent ni raisonné, bref, ce « non » de résistance qui surgit en vous quelquefois avant même que votre esprit n'ait réussi à le justifier, eh bien, c'est cette permanence du « non » intérieur que j'entends en moi [...] et qui m'apparaît comme le socle même de ma personnalité ou de ma durée littéraire.*[70]

Peu à peu se dessinent ses motivations ainsi que ses combats, qu'elle mène de plus en plus à visage découvert. L'œil qui s'est libéré avec la caméra a également ouvert la voie à un discours sur soi nettement revendiqué.

---

[68] Cf. Partie II, Le discours polémique.

[69] *Discours de Francfort, op. cit.*, p. 236.

[70] *Ibid.*

Car la romancière considère dès lors que parler d'elle-même n'est qu'une façon de (re)présenter les autres ; elle fait partie d'un tout, d'une communauté qu'il faut exposer pour mieux la protéger. Elle construit alors son image, la modèle, pour représenter les Algériennes, et de ce fait, elle a plus de facilité à s'assumer en tant que personnage public.

Elle revisite ainsi son parcours pour éclairer le chemin suivi à travers son écriture, et donc la progression de son ethos dans un pays où elle est très critiquée.

> *[…] À travers une chronique visuelle de ce quotidien aux mutations visibles, je réalisais un film au rythme de la mémoire féminine […]. Ce fut seulement à cette époque que j'ai pu travailler et créer en osmose avec les miens : écriture de l'espace et de l'écoute […]. Ce furent les deux ou trois années les plus heureuses de ma vie : chercher vraiment à connaître ses lieux de mémoire, cela devient se reconnaître, en somme se retrouver !1978/79. Mon long métrage fut vilipendé par presque tous les cinéphiles d'Alger (puisqu'on n'y trouvait pas l'optimisme du « réalisme socialiste).*[71]

Dans cette mise en scène de soi, le rapport à la langue française est primordial car il ramène à toutes les questions qui se posent aux anciens colonisés. Il réactive en effet toutes les problématiques face à l'ancien colonisateur et surtout un rapport à l'indépendance qui a du mal à se mettre en place. Car une question se pose : est-on indépendant si on continue d'écrire dans la langue de l'Autre ? Il s'ensuit la mise en forme d'une nouvelle poétique qui poursuit les ambitions revisitées de l'auteure, car celle-ci se sent avant tout, une « *porte-parole* »[72] qui entretient dans son discours une certaine idée de la langue en tant que véhicule identitaire.

> *De là je décidais d'écrire à distance pour viser désormais au cœur même de l'Algérie – son tréfonds, sa mémoire la plus obscure dans un nœud algéro-français complexe ; mais encore me fallait-il trouver une forme et une structure narrative à la hauteur de ce questionnement, de cette ambition […].*

---

[71] *Ibid.,* p. 4.

[72] Hubert Nyssen, *Discours de réception d'Assia Djebar à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique*, https://www.hubertnyssen.com, p. 3.

Dorénavant résolue avec détermination à écrire « devant » et « dedans » mon pays, dans une sorte de proche éloignement, j'avais besoin, comme le photographe qui recule pour ne pas écraser son sujet, de la perspective la plus vaste. Avec ou malgré la langue dite « étrangère », j'avais à poser, sur mon pays, toutes les questions, décidai-je ! [73]

La posture qui marque le retour de l'auteure à l'écriture se bâtit donc sur une détermination nouvelle, débarrassée de tous les scrupules de la jeunesse, à dire et à (se) montrer, donc à se poser comme une observatrice objective et surtout libre de la société algérienne. En tant que citoyenne, cette nouvelle attitude tend également à affirmer à quoi doit ressembler la femme moderne, et à guider les Algériennes dans la voie d'une libération qui brave les injonctions islamisantes. La romancière utilise ainsi sa notoriété et adopte une posture militante[74].

Or là-bas, sur cette rive que j'ai quittée ; qui regarde désormais sinon chaque femme qui n'avait pas autrefois droit de regard, à peine de marcher en baissant les yeux, en s'enveloppant face, front et corps tout entier de linges divers […]. Corps mobile qui alors que la scolarisation des filles de tous âges s'impose dans les moindres hameaux, semble encore plus sous contrôle ?[75]

À travers ses textes, Assia Djebar affirme ses convictions et n'hésite pas à heurter. Elle tente de déclencher la réflexion et de ne pas se laisser enfermer dans un cadre institutionnel figé qui pourrait l'amener à se compromettre en produisant un discours et une posture qui ne lui conviennent pas. C'est pourquoi, au cours de son allocution à l'Académie française[76], elle n'hésite pas à revenir sur les méfaits du colonialisme, sans crainte de heurter les sensibilités de certains académiciens.

---

73 *Ibid.*

74 Cf. Partie II, Le discours polémique.

75 *Discours de l'Académie française, op. cit.*, p. 19.

76 Catherine Milkovitch-Rioux « De la fiction au discours : écritures agoniques de l'histoire algérienne », *op.cit.*, p. 75,

Catherine Milkovitch-Rioux rapporte dans son article, les réticences qui pouvaient apparaître face un discours anti-colonialiste, au sein des membres de cette Académie : « Or, certains de ces Immortels recevant parmi eux une écrivaine algérienne, semblent, par leur parcours et leurs engagements, donner un corps symbolique à des réactions polémiques effectives au discours de l'écrivaine. Philippe Nouvion, Vice-président du Haut Conseil des Rapatriés et membre actif de R.E.C.O.U.R.S. France (« Rassemblement et Coordination des Rapatriés et Spoliés d'Outre-Mer »), se fera le porte-parole d'une violente réaction auprès d'Hélène Carrère d'Encausse, secrétaire perpétuelle de l'Académie française, le 26 juin 2006, relayée par Michel Lagrot dans *L'Algérianiste* de décembre 2006 ».

L'Afrique du Nord, du temps de l'Empire français […] a subi, un siècle et demi durant, dépossession de ses richesses naturelles, déstructuration de ses assises sociales, et, pour l'Algérie, exclusion dans l'enseignement de ses deux langues identitaires, le berbère séculaire, et la langue arabe dont la qualité poétique ne pouvait alors, pour moi, être perçue que dans les versets coraniques qui me restent chers […].

Mesdames et Messieurs, le colonialisme vécu au jour le jour par nos ancêtres, sur quatre générations au moins, a été une immense plaie ! Une plaie dont certains ont rouvert récemment la mémoire, trop légèrement […].[77]

L'auteure revendique ainsi un héritage nationaliste et une nécessité de se pencher sur ces pages de l'histoire franco-algérienne d'une façon objective et décomplexée. Car, comme le souligne Dominique Maingueneau, la « *posture s'articule sur une esthétique littéraire* »[78] et les ressources que mobilise l'auteur dans une allocution publique s'adossent sur le contenu discursif de l'œuvre et sollicitent alors ce qui s'est mis en place grâce à l'ethos. L'écrivain est immanquablement amené à se présenter et à jouer de son image pour assurer le dialogue entre l'œuvre et son public. L'image subjective qu'il propose fait partie du processus de promotion et devient de plus en plus tributaire des médias. Ce personnage d'auteur créé par lui ou avec son accord, transparaît dans textes ses et permet au lecteur de se construire sa propre opinion en établissant une continuité entre cette figure de l'auteur et son œuvre, car il en est le représentant le plus crédible.

Le choix du pseudonyme, les prises de parole publiques ainsi que les prises de position militantes qui ont marqué le parcours d'Assia Djebar ont contribué à faire de cette romancière un personnage flamboyant, véhiculant un discours de crédibilité et de sincérité, au service des femmes, des langues, et d'une certaine idée de soi qui refuse de se laisser brider par les préjugés et les critiques, lorsqu'elles ne sont pas fondées sur un esprit démocratique et ouvert. La romancière considère en effet son métier d'écrivaine comme un élément d'action qui lui confère un rôle à assumer dans la société, mais également comme une aventure qui lui fait découvrir de multiples possibilités ainsi que certaines facettes d'elle-même.

[77]*Discours de l'Académie française, op.cit.*, p. 13.

[78]Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 81.

Car toute énonciation représente une action du sujet qui énonce, en tant qu'instance d'origine, et contient l'écho de ceux qui l'inspirent.

> *Si la langue est, comme on dit, « moyen de communication », elle est pour un écrivain/ une écrivaine aussi un « moyen de transformation », une action – mais cela, dans la mesure où il ou elle pratique l'écriture comme aventure, comme une recherche de soi et du monde.*[79]

Cependant, pour cette écrivaine, la scène d'énonciation qui se déploie est marquée par les mutations du contexte historique et social en Algérie. Car la césure qui vient interrompre sa carrière est fortement liée aux transformations qui se produisent dans ce pays au lendemain de l'indépendance. L'énonciation se trouve en effet impactée par le changement de modalités que ces évènements induisent dans le système des représentations, en raison du changement de contexte et du passage de la condition de sujet colonisé à celui de postcolonial.

1.1.3. L'œuvre en contexte, 1962, un changement de paradigme

Pour Dominique Maingueneau, l'œuvre doit trouver sa place dans le champ littéraire et, de ce fait, nécessite de l'écrivain l'élaboration de représentations qui assurent une légitimité de son discours au sein de ce champ. Car selon lui, *« la paratopie désigne le rapport d'appartenance d'un auteur à un milieu qui rend possible des énonciations qui excèdent l'espace qu'elles ont pour fonction de fonder »*[80].

Assia Djebar écrivaine et personnage public envisage sa vocation sous le double prisme de son appartenance hybride et construit dans le champ littéraire un lieu qui lui est propre et, en un sens, la constitue. Elle peut ainsi mettre en place ses propres représentations, basées sur la binarité de son identité.

Comme le précise Dominique Maingueneau,

> *[…] Paratopie, [qui] n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser.*

---

[79] CV, p. 68.

[80] Bauvarie Mounga Ndounkeu, « Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création* », *Lectures* [En línea], Reseñas, 2016, Publicado el 23 novimbre. URL : http://journals.openedition.org/lectures/21802, p. 1, date de consultation : 13/3/2020.

Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer une production et la consommation des œuvres, mais sans délocalisation, il n'y a pas de constituance véritable.[81]

Très consciente des enjeux qui se mettent en place dès l'instant où elle commence à écrire, Assia Djebar structure son œuvre à l'intersection de deux formes dialogiques qui possèdent chacune son propre mécanisme de fonctionnement.

Cet ancrage problématique, placée entre localisation et dé-localisation, dessine un espace liminaire spécifique. À cheval entre deux idiomes et deux cultures, il crée une scène d'énonciation où les modalités de la langue littéraire s'ouvrent sur un ailleurs et donnent à voir la rencontre entre deux systèmes linguistiques. « *[…] L'espace en français de ma langue d'écrivain, n'exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi sans les écrire* »[82].

Dans ses récits, la romancière doit toucher un lecteur algérien peu enclin, dans sa majorité, à accepter le discours féminisant qui dévoile des structures familiales et communautaires au sein desquelles la parole des femmes est traditionnellement étouffée. Parole étouffée, ou pour le moins jugulée, de façon à ne pas étaler dans l'espace public les processus autoritaires du patriarcat arabo-musulman traditionnel et porter atteinte à la représentation stéréotypée produite par celui-ci.

D'autre part, elle s'adresse à un public occidental et plus particulièrement français qui est souvent ignorant ou mal instruit de la réalité de cette société arabo-musulmane qui, après s'être repliée sur elle-même pendant plus d'un siècle, connaît une évolution fulgurante, échappant à tous les modèles qui lui sont familiers.

Elle doit donc constamment construire ses énoncés pour les rendre audibles aux deux partis, car toute narration constitue un certain type d'action sur le monde.

On peut supposer que si le modèle architectural s'impose à elle, c'est en bonne partie à cause de cette impérieuse nécessité de structurer ses récits afin de les empêcher de s'enliser, à un moment ou un autre, dans des formes qui paraîtraient confuses aux uns ou aux autres.

---

[81] *Ibid.*

[82] CV, p. 39.

Cette maîtrise du texte demande une scénographie minutieuse pour parvenir à maintenir un degré de référentialité permanent. Car son système narratif, comme nous l'avons vu, joue sur deux niveaux et active en chacun d'eux des automatismes différents, parfois antagonistes, mais qui, cependant, doivent fonctionner en parallèle, pour que la cohérence soit toujours assurée sur les deux versants. Chaque mot, chaque expression doit être pensé comme une référence adressée aux deux destinataires, ce qui nécessite une expertise linguistique, une maîtrise du verbe qui va au-delà de la simple connaissance d'une langue.

> *M'enrobent leurs voix mêlées dans ce dialecte arabe chuintant, particulier à notre cité autrefois repeuplée d'Andalous… dans cette langue-là, ma mère reprend ses habits de cérémonie, je dirais presque sa hauteur, son élégance ; qu'elle ait pu faire montre de gaucherie, simplement parce qu'elle s'était hasardée dans « leur » langue[…].*[83]

À travers l'exemple de sa mère, l'écrivaine laisse pressentir au lecteur occidental ce que le passage d'une langue à l'autre peut avoir de réducteur pour un étranger qui y perd son aisance et, parfois, son assurance (tout en faisant un clin d'œil à ceux qui sont en butte à cette difficulté). Elle crée de cette façon une proximité nouvelle de ce public avec l'univers maghrébin arabo-musulman, et installe une complicité avec son autre lectorat local qui lui, s'identifie à ses personnages.

La notion d'horizon d'attente, définie par Hans Jauss[84], insiste sur le lien qui se tisse entre l'œuvre et son lecteur. Elle renvoie au rôle que joue celui-ci dans l'interprétation de son discours, déterminé par sa propre personnalité c'est-à-dire sa langue, sa culture, et tout l'arrière-plan social dans lequel il évolue.

Le lecteur doit donc en parcourant le roman trouver un sens et une cohérence qui ne se démentent à aucun moment, assuré ainsi que le récit lui est bien destiné ; il doit pouvoir ignorer ou oublier que celui-ci s'adresse également à un autre destinataire. Car, comme le souligne encore Umberto Eco,

---

[83] VP, 257.

[84] Marc Lacheny, Hans Robert Jauss, *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics.* Mis en ligne le 26 janvier 2018. Accès: http://publictionnaire.huma- num.fr/notice/jauss-hans-robert/, date de consultation : 15/2/2022. « Hans Jauss apporte une théorie de la réception qui, pour la première fois, fait du lecteur un maillon et un protagoniste essentiel de la communication littéraire (Jauss 2018). Ce faisant, il remet en cause la prédominance de l'auteur et de l'œuvre pour mieux prendre en compte le rôle du *destinataire* du message littéraire – le public, le lecteur – […] il propose d'envisager toute l'histoire littéraire comme le reflet d'une « triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public ».

Devant une expression strictement référentielle qui implique un schéma de compréhension à peu près uniforme, chaque auditeur complique cependant sa compréhension de références conceptuelles ou émotives qui personnalisent le schéma et lui confère une coloration particulière.[85]

La représentation de l'univers fictionnel de la romancière inclut ainsi un espace maghrébin féminin, qui se produit dans une langue française, qui elle, s'adapte et le modalise. C'est pourquoi on peut penser que l'auteure vient au monde par l'écriture, jouant autant du signifié que du signifiant pour explorer sa/ses langue/s, et forger sa conscience d'elle-même à travers ce procès. De ce fait, la langue devient partie prenante dans le positionnement de l'œuvre.

C'est ainsi que *Les enfants du nouveau monde* et *Les alouettes naïves* répondent à une attente du public algérien en guerre contre le colonialisme pour le premier, paru en 1962, et au sortir de cette période pour le second, paru en 1967. Ce lectorat est alors avide de textes destinés à célébrer ces évènements et à les analyser pour affirmer une entrée fracassante de leur nation dans l'Histoire. Car les évènements d'Algérie sont observés et commentés dans le monde entier et ne laissent pas indifférents, quel que soit le parti qu'on soutient.

Quant aux œuvres de la seconde période, à partir de *L'amour, la fantasia,* elles naissent également dans un contexte difficile où l'Algérie est de nouveau le point de mire de l'actualité internationale, à cause de la menace que fait peser le terrorisme islamiste.

C'est pourquoi l'écrivaine, qui a peu à peu acquis une notoriété internationale, suscite un regain d'attention, puisque ses prises de position, comme ses romans, véhiculent une parole franche et libérée due à un regard objectif et acéré sur ce qui se passe. Elle est une romancière et une historienne connue pour son analyse fine de l'actualité de son pays ; son discours sur la femme, le plurilinguisme et l'histoire ouvre le débat sur des problèmes de société dont l'évacuation par les autorités politiques a produit les germes de la violence.

Hafid Gafaïti affirme à ce sujet :

Le lecteur retrouve au cœur des romans de Djebar une préoccupation constante par la relation entre l'individu et la société, le statut des femmes et l'importance de l'Histoire dans la production d'un discours significatif qui ne soit pas limité au passé ou basé sur une sorte de construction mythique.

[85] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte, op. cit.*, p. 23.

Ces préoccupations ont été liées entre elles par le rôle de l'écriture, à la fois du fait de sa nature comme discipline en soi, du fait de sa place dans la construction de l'identité de l'individu et de la mémoire collective et de son statut en tant que base même de la culture.[86]

L'écrivaine trouve donc en Occident un large public, attentif à son avis, car confiant en ses capacités à inscrire sa fiction au plus près de la réalité de son pays. En Algérie cependant, l'horizon d'attente est différent. Après l'indépendance, les lecteurs sont divisés entre une lecture franche et décomplexée de la société et de l'évolution de leur pays, qui met le doigt sur les incompétences et les dysfonctionnements, et d'autre part, une fidélité aveugle à l'esprit de la révolution algérienne qui nie en bloc tout ce qui nuit à cette brillante image d'une nation exemplaire. L'auteure est de ce fait fêtée par les uns et menacée par les autres. C'est ce que Hafid Gafaïti analyse encore :

Dans le contexte meurtrier de la violence politique et de la guerre civile en Algérie des années 1980-2000, l'œuvre de Djebar suit deux tendances fondamentales et apparemment opposées, mais qui en réalité se complètent. D'un côté elle décrit de près les conflits structurels de son pays et, en s'appuyant simultanément sur l'Histoire comme discipline et le roman comme forme, en dévoile la genèse et le sens […]. D'un autre côté, elle se libère de plus en plus du carcan idéologique qui avait longtemps lourdement retenu la plupart des écrivains maghrébins et empêché leur parole de se déployer sans une part d'autocensure. En effet, de la même manière que d'autres écrivains, poètes, artistes et intellectuels dans le sens général du terme, Assia Djebar s'exprime désormais sans tenir compte du fardeau ancien qu'était le discours nationaliste […].[87]

Cette parole de femme ouverte sur deux mondes si différents – l'occidental, pragmatique et cartésien versus l'oriental dans lequel la règle est d'envelopper les choses pour les dire de façon plus détournée et plus mesurée –, doit donc trouver le chemin qui permet de toucher les uns et les autres en secouant, certes, les préjugés, mais sans pour autant créer l'animosité.

---

[86] Hafid Gafaïti, « L'écriture d'Assia Djebar : de l'expatriation à la transnation », *Cincinnati Romance Review* 31, Université de Cincinnati, USA, (2011): 75-84, p. 80.

[87] *Ibid.,* p. 76.

Quelle que soit la période qu'on observe, la femme reste la cible pour la critique et son entrée dans la modernité reste problématique. Le discours d'une femme se trouve donc toujours en butte à des préjugés défavorables et à une critique misogyne, car elle ébranle les fondements de la société patriarcale dans laquelle cette dernière ne doit en aucune manière s'exposer, ni par sa tenue, ni par ses paroles.

Pour Michel Foucault, le sujet parlant doit être observé non à travers sa « *fonction unifiante* », mais à travers les manifestations de « *sa dispersion* », et des « *divers statuts aux divers emplacements, aux diverses positions qu'il peut occuper ou recevoir quand il tient un discours* »[88]. Il considère ainsi le discours comme un lieu de diffraction de la subjectivité, un espace où se déploient différents aspects, différents points de vue qui organisent cette dernière en un réseau de significations. L'énonciation devient alors « *lieu où se forment et se déforment, où apparaissent et s'effacent une pluralité enchevêtrée – à la fois superposée et lacunaire – d'objets* »[89]. Toute énonciation se conçoit dès lors comme une action du sujet-énonciateur à travers les divers échos véhiculés par les instances qu'il met en place.

Étudier le discours de l'auteure revient ainsi à mettre au clair ce réseau de correspondances, cette pluralité des dires qui se trouvent à divers niveaux d'écriture ou de paroles. Ceux-ci permettent de cerner sa personnalité autant que l'originalité de son œuvre, et finalement, constituent *le discours* d'Assia Djebar. Les personnages parlent généralement pour eux-mêmes et révèlent, chacun à sa façon, une vérité qui leur est propre et qui ne détermine pas systématiquement l'opinion de l'écrivain. L'œuvre, dans son autonomie, se détache de celui qui l'a écrite et, si elle naît dans les profondeurs de sa pensée et de sa sensibilité, à un moment donné, elle n'en est pas moins détachée et libre en elle-même.

À ce sujet, la romancière affirme ne pas aimer relire ses récits et les oublier dès qu'ils sont terminés. « *Un livre est le contraire d'un enfant. Sitôt qu'il paraît à la réalité après la gestation, on s'en détache. C'est mon cas, tout au moins* »[90].

Dominique Maingueneau, dans son *Introduction à l'analyse du discours*, insiste également sur l'influence du contexte dans lequel baigne un auteur. Celui-ci ne peut être considéré comme une vague subjectivité, évoluant seule pour créer son œuvre, sans aucune relation avec ce qui l'entoure.

---

[88] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir, op. cit.*, p. 77.

[89] *Ibid.*

[90] Préface AN, p. 7.

Cette vision simpliste rejetterait toutes les influences conjuguées qui forgent sa personnalité et irriguent ses textes. « *Le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte* »[91].

Le monde dans lequel évolue l'écrivain, son éducation, les évènements qui ont construit sa personnalité ressortent, d'une manière ou d'une autre, dans ce qu'il produit et on ne saurait étudier une œuvre sans rechercher ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari[92] ont défini comme des rhizomes, des racines, qui déterminent en grande partie les conditions d'énonciation d'une œuvre en la rattachant à son milieu.

Pour établir l'évolution de la posture de l'auteure au long de sa carrière, il faut d'abord revenir sur le contexte historique et littéraire qui accompagne sa progression. Car la trajectoire de cette romancière algérienne suit de près, dès son premier roman, celle de son pays. C'est pourquoi confronter cette œuvre à son époque peut permettre d'éclairer une réalité algérienne fluctuante et riche en rebondissements tout en apportant un éclairage indispensable sur l'œuvre elle-même.

Car ce pays, en accédant à l'indépendance en 1962, amorce un tournant spectaculaire qui va impacter tous les modèles qui y avaient cours jusque-là. Le retrait de la France, la fin du colonialisme, donnent naissance à une société nouvelle qui doit créer son propre mode de fonctionnement. De ce fait, tous les domaines de la culture, la littérature en particulier, sont confrontés à de nouvelles problématiques.

La jeune nation entend s'émanciper politiquement et culturellement de la tutelle française pour restaurer une identité nationale arabo-musulmane mise à mal par cent trente ans de colonisation. En retrouvant la capacité à s'exprimer librement, ce peuple tente de reconstruire son espace national sur les bases d'une histoire qui doit s'édifier en bonne partie à travers le discours des écrivains. Ceux-ci doivent faire appel à leur capacité à raconter la colonisation, la guerre d'indépendance, et à ériger le modèle d'une société fraternelle, moderne, respectueuse des valeurs transmises par la langue arabe et l'islam.

---

[91] Dominique Maingueneau, *Introduction à l'analyse du discours, op. cit.*, p. 77.

[92] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizomes*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

Mouloud Feraoun écrivait, dans une lettre à son ami Albert Camus, :

[…] N'attachez aucune importance, aucune signification au silence des écrivains musulmans… J'y voulais vous dire [dans sa lettre] qu'en dépit du prix fort, et peut-être à cause de cela, les hommes de chez nous parviendront à construire ce monde fraternel que vous avez toujours cru possible.[93]

Ce passage dénote de l'espoir que portaient nombres d'écrivains et d'intellectuels de construire un monde fraternel dans laquelle la cohabitation aurait été envisageable.

En effet, le basculement historique d'une condition de domination coloniale à un état postcolonial impacte considérablement l'implantation des écrivains au cœur de l'espace littéraire francophone et se reflète dans leurs récits à travers la subversion des anciens modèles. On assiste à un réaménagement des thématiques, ainsi qu'à une liberté de ton qui exprime l'éclatement de certains tabous institutionnels et une aisance nouvelle des anciens colonisés à représenter leur société pour exposer les changements, les espoirs, mais aussi les souffrances longtemps passées sous silence.

Durant la période coloniale, en Algérie, peu de femmes émergent en littérature. On peut citer Taos Amrouche, poétesse qui chante la langue berbère et produit un recueil des chants et contes berbères hérités de sa mère, Fadhma Aït Mansour, ainsi que plusieurs romans, *Jacinthe noire* (1947), *Rue des tambourins* (1960), puis *L'Amant imaginaire* (1975). L'autobiographie de Fadhma Aït Mansour-Amrouche (mère de Jean et Taos Amrouche), écrite en 1946, est publiée à titre posthume en 1968, et reste un des rares récits autobiographiques du début du vingtième siècle. De son côté, Djamila Debèche, qui milite pour l'instruction des femmes arabes, publie dès 1947, *Leïla, jeune fille d'Algérie,* mais ne poursuit pas de carrière en littérature.

Durant cette période où très peu d'Algériens accédaient aux études supérieures, la littérature algérienne reste essentiellement masculine, centrée sur la description réaliste des conditions de vie des indigènes. Il s'agit d'une écriture ancrée dans le terroir qui imite le classicisme formel du roman européen.

[93] Mouloud Feraoun, « Lettre à Albert Camus », Alger, 30 novembre 1957, cité dans : « Mouloud Feraoun, Albert Camus, une amitié franche et sans concession », Lakhdar Maougal, Alger, *El Watan*, 31 mai 2011.

Mouloud Feraoun à travers ses quatre romans, *Le fils du pauvre (*1952), *La terre et le sang (*1953), *Jours de Kabylie (*1957), et *les chemins qui montent (1957),* raconte la vie d'un village kabyle et dépeint la pauvreté et les difficultés de la population, puis la révolte qui naît dans ces montagnes.

Comme lui, Mouloud Mammeri, *La colline oubliée* (1952), *Le sommeil du juste* (1955) et *L'opium et le bâton* (1965) ainsi que Mohammed Dib, *La grande maison (*1952), *Le métier à tisser (*1954), *L'incendie (*1954), témoignent contre la situation coloniale et s'attachent à exposer la misère des populations indigènes.

Malek Haddad poète et journaliste publie à partir de 1958 plusieurs romans dont, *La dernière impression* (1958), *Je t'offrirai une gazelle* (1959), *Le quai aux fleurs ne répond plus* (1961).

Kateb Yacine, poète et dramaturge rebelle, reste une des figures les plus emblématiques de la littérature algérienne, car il révolutionne le roman algérien anticolonial en se dégageant du mode ethnographique qui était de mise jusque-là. Il publie en 1956 *Nedjma,* qui tient une place particulière dans cette littérature, par la modernité du style et des thèmes qu'il met en place[94]. Dans ce récit qui se rapproche beaucoup du Nouveau Roman, l'explosion des formes apparaît comme une métaphore de l'identité éclatée. Le personnage de Nedjma devient très vite le symbole d'une Algérie souffrante, écartelée entre une histoire oubliée et une réalité coloniale difficile.

Mais dès l'indépendance, les politiques vont très vite montrer leur intention de canaliser la production littéraire au profit de la propagande du parti unique et d'une vision unifiée de la société. L'écrivain se voit donc sommé de participer à la lutte et investi d'un rôle à tenir dans le mouvement révolutionnaire, alors que l'exercice de l'écriture, solitaire et personnel par excellence, se plie mal à l'embrigadement, même au nom de la cause la plus noble.

---

[94] Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt , *Singularité et pluralité de la francophonie littéraire du Maghreb,* Paris, L'Harmattan, 2017, p. 18.

« Sur le plan des thèmes et des contenus, de semblables particularités se retrouvent également dans d'autres littératures de la francophonie, surtout celles du Sud : l'engagement politique, la misère du peuple, la révolte contre l'autorité, l'indignation et l'amertume causés par l'exploitation, la quête identitaire, la cristallisation de la mémoire séculaire, l'exil et le déchirement, la représentation de la femme, la place des individus dans la société et autres aspects du quotidien ».

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djebar pointe ce nécessaire engagement qui ne correspondait pas vraiment, au départ, à sa perspective d'écriture : « *Se mettre soudain à écrire, sans doute trop jeune, pendant la guerre d'Algérie – l'autre, celle de mes vingt ans – et qui plus est, pas des essais nationalistes, pas de profession de foi lyrique ou polémique (c'était ce genre de témoignage que l'on attendait de moi !) […]* »[95].

Dans cette nouvelle étape de l'histoire, à un moment où « *la littérature de graphie française, perçue comme le cheval de Troie, destinée à dépérir, a, contre toute attente, continué obstinément à survivre après l'indépendance* »[96], s'affirment de nouveaux romanciers qui prennent très vite leur distance avec la langue de bois du discours officiel. Il faut citer entre autres Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni , Nabile Farès ou Tahar Djaout, qui mettent en place des dispositifs d'écriture innovants.

Ces nouvelles formes littéraires dévoilent la nécessité d'exprimer une réalité nouvelle, l'avènement d'un monde postcolonial dans lequel les difficultés ne tardent pas à surgir. Bravant les tabous et dépassant *« le culte du héros positif »*[97], cette génération d'écrivains élabore une écriture décomplexée où fleurissent de nouvelles thématiques liées au devenir du pays et aux mythes véhiculés par la guerre et l'indépendance. Le bouleversement des valeurs esthétiques dans cette littérature signe le passage d'un monde à l'autre, d'une époque à une autre, et révèlent l'incertitude et le désarroi qui émergent.

Du côté des femmes, apparaissent peu à peu des écrivaines de talents qui installent leurs thématiques dans la nécessaire représentation des femmes, faisant la part belle à l'autobiographie. On peut ainsi citer Aïcha Lemsine, Lila Sebbar, Maïssa Bey, ou encore Malika Mokkadem et plus tardivement Nina Bouraoui. Leurs œuvres révèlent une sensibilité soucieuse d'accompagner les changements, à travers des thèmes étroitement inspirés de la volonté de témoigner pour la femme et de se dégager d'un discours rétrograde dans lequel l'image de celle-ci est constamment déformée par le prisme masculin.

On assiste ainsi à l'éclosion d'une esthétique féminine centrée sur l'expression des corps et la nécessité du dévoilement. La parole s'élève peu à peu, bravant tous les interdits pour révéler les progrès d'une émancipation qui, au tournant des années soixante-dix, se fait à grands pas.

---

[95] CV, p.18.

[96] Mohamed Ghriss, « La littérature algérienne : du conformisme idéologique d'hier au souci esthético-artistique d'aujourd'hui », *El Watan*, Alger, 11 novembre 2016, date de consultation : 20/2/2020.

[97] *Ibid.*

Mais elle doit se transformer à partir de la fin des années quatre-vingt, du fait de l'islamisme qui se met en place, en une écriture de l'urgence, à travers laquelle les femmes luttent pour leur survie.

Dans ce contexte particulier où le curseur de la littérature se trouve remis à zéro, les modalités discursives qui régissent les bases même de la scène énonciative sont remises en cause. Car il faut faire table rase du passé colonial et ériger de nouveaux modes de représentations.[98]

Comme le constate Jean-Marc Moura, (se référant à B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin), la décolonisation s'accompagne d'une « *appropriation et[de] la restructuration du langage du Centre, ce travail de captation et de transformation du langage en vue d'autres usages marque une distance à l'égard de la primauté coloniale* »[99].

Les écrivains maghrébins entament une importante réflexion sur leur situation, leur devenir en littérature, et l'obligation de rendre compte ou de se couler dans un modèle central imposé par la France, et plus précisément par le milieu littéraire parisien. Cette situation crée un malaise dans la projection de l'écrivain dans sa langue d'écriture, lorsqu'il a choisi d'écrire en français, et l'amène à repenser la légitimité de son discours littéraire. Écrire en français pourrait être perçu comme une forme d'allégeance à l'ancienne puissance coloniale, mais se tourner vers sa langue d'origine reste problématique. Car très souvent, il parle l'arabe, sans pouvoir en maîtriser l'écriture[100].

---

[98] Najib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt, *Assia Djebar, op. cit.,* p. 20.

« En effet, situant l'utilisation de la langue française sur le plan politique et historique, les trois pays du Maghreb optent aux lendemains des indépendances, pour inscrire l'arabe comme un enjeu de revendication nationale, visant à se démarquer catégoriquement de tous les mécanismes de domination et d'aliénation du pouvoir colonial. C'est ainsi que la problématique de la langue d'écriture s'est trouvée au centre de tous les débats retentissants et passionnés entre « francisants » et « arabisants », comme on a souvent tendance à le dire. Par réaction contre cette élite qui favorise le maintien d'une création littéraire dans la langue française, tout en y intégrant les marques et les traces du patrimoine maghrébin, le pouvoir en place affiche une position agressive à l'égard de toute production réalisée en français, qu'il considère non seulement trop subversive, mais aussi comme un pur héritage de la colonisation. Ainsi, écrire en français, c'est trahir son peuple, sa culture et son histoire. Écrire en français, c'est mériter la marginalisation et l'exclusion totale »..

[99] Jean-Marc Moura, *Littératures coloniales et postcoloniales,* Paris, PUF, 1999, p. 84.

[100] Cf. Mohamed Ghriss, « La littérature algérienne : du conformisme d'hier au souci esthético-artistique d'aujourd'hui », *op.cit.* :

« […] Ces données d'évolutionnisme culturel concret, d'affranchissement de l'idéologie embrigadante sont généralement perçues par les sphères mentales des milieux conservateurs perpétuant les patterns passéistes, comme les éléments de « réactualisation des items envahissants de l'occidentalisme chrétien » et autres « agents aliénants et dépersonnalisants du nouveau colonialisme », assimilant ainsi la modernité planétaire des cultures transfrontières, à l'ordre des valeurs anciennes de l'eurocentrisme, l'impérialisme, le conservatisme ségrégatif de caste ou de classe, etc ».

« *Quand j'écris en français, ma langue maternelle, se met à l'écart, elle s'écrase [...]* »[101], affirme Abdelkébir Khatibi, tandis que Kateb Yacine déclare dans une formule restée célèbre, « *écrire dans la gueule du loup* »[102].

Assia Djebar est elle aussi confrontée à ce retrait, ce questionnement, qui à ce moment charnière de sa carrière, la fait douter : « *J'avais le sentiment qu'en moi il y avait une sorte de conflit entre les deux langues, entre le français et l'arabe* »[103].

En effet, constate Mireille Calle-Gruber à ce sujet, « *[...] le déplacement majeur qui bouleverse les priorités et imprime à l'œuvre une nécessité, une urgence de tous les instants, c'est la mise en jeu du questionnement crucial à l'égard de la langue d'écriture* »[104].

Ce dilemme linguistique qui est au cœur d'une grande polémique dans l'Algérie nouvelle, accompagne une nécessité de reconstruire des modes de représentation culturels et sociétaux originaux, du fait de la disparition de ceux qui structuraient la vie sociale en Algérie auparavant. Mais les intellectuels sont très souvent attaqués par les pouvoirs en place, accusés de n'être pas représentatifs de la société algérienne, parce que considérés comme trop proches, idéologiquement, de la France.

C'est en ce sens que Mostefa Lacheraf, ministre de la culture écrivait alors :

> *Il faut démystifier[...] Malek Haddad, Assia Djebar sont des écrivains qui n'ont jamais saisi nos problèmes, même les plus généraux. Ils ont tout ignoré, sinon de leur classe petite bourgeoise, du moins de tout ce qui a trait à la société algérienne ; de tous les écrivains, ce sont eux qui connaissent le moins bien le pays, ce qui les poussent à escamoter les réalités algériennes sous une croûte poétique elle-même sans originalité du point de vue du roman.*[105]

Peu à peu de nouvelles modalités se mettent en place, s'autonomisent pour ériger une image différente de la société algérienne qui avait jusqu'alors été cantonnée dans un espace minimal avec une représentation déformée, péjorée par le regard colonial.

---

[101] « Repères », *Proculture,* n° 12, Spécial Khatibi, 1979, p. 49, cité par Fatima Ahnouch, *Abdelkébir Khatibi, la langue, la mémoire et le corps,* Paris, L'Harmattan, 2004, p. 140.

[102] Kateb Yacine, *L'Œuvre en fragments*, Inédits littéraires et textes retrouvés, rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud, Paris, Sindbad, 1986, p. 8.

[103] CV, p. 68.

[104] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 9.

[105] Mostefa Lachref, ministre algérien de la culture : « L'avenir de la culture algérienne », *Les temps modernes* n° 209, octobre 1963, p. 733-734.

Le choix du référent linguistique doit donc agir en modalisant le discours, pour lui imprimer une action sur son contenu et marquer la rupture définitive avec le passé. Mais au passage, cette mise en question entraîne une instabilité référentielle.

Mireille Calle-Gruber interroge Assia Djebar à ce sujet :

> *Car je constate que, non contente d'écrire, comme tant de nous, dans le courant naturel de cette langue [le français], vous n'avez de cesse de vous interroger sur son rôle dans l'écrit, sur le sens qu'elle induit, sur l'ethnocentrisme qui y est tapi, sur ce qu'elle porte et emporte, sur ce qu'elle dit que vous n'aviez pas nécessairement voulu dire, et sur ce que vous pourriez lui faire dire qui n'est pas dans sa pente habituelle*[106].

Pour la romancière, le changement de contexte déclenche une longue réflexion qui s'ébauche dès *Les alouettes naïves,* et débouche sur une rupture, puisqu'elle cesse d'écrire et se tourne vers cinéma.

> *Soyons francs : tantôt notre présent nous paraît sublime (héroïsme de la guerre de libération) et le passé devient celui de la déchéance (nuit coloniale), tantôt le présent apparaît à son tour misérable (nos insuffisances, nos incertitudes) […]. Par ce tangage incessant et parce que nous faisions constamment le grand écart entre le passé paralysé dans le présent accoucheur d'avenir, nous, Africains, Arabes, et sans doute d'ailleurs, nous marchons en boitant quand nous croyons danser et vice-versa.*[107]

Lorsqu'elle entame son second cycle d'écriture, l'engagement a changé ; il n'est plus dicté par une instance nationaliste, ou une pression sociale due au contexte de lutte contre l'occupant, mais par la nécessité qu'éprouve l'auteure d'exprimer ses inquiétudes pour son pays et de dire librement ce qu'elle en pense[108].

---

[106] Hubert Nyssen, *Discours de réception de Madame Assia Djebar à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique*, *op. cit.,* p. 8, cité par Mireille Calle-Gruber, La résistance de l'écriture, *op. cit.,* p. 20.

[107] Préface AN. p. 8-9.

[108] Cf. Partie II, Le discours polémique.

- *Changer de statut et adapter son discours*

Le premier roman d'Assia Djebar paraît en 1957, c'est-à-dire trois ans après le début du conflit qui oppose les Algériens à la France, puissance colonisatrice en place depuis 1830. Cette guerre anticoloniale qui est jusqu'à la fin considérée du côté français comme une suite d'« évènements » touchant les trois départements français d'Algérie, mobilise le plus grand nombre des Algériens contre cette domination coloniale[109]. Ce conflit prend fin en 1962, avec les accords d'Évian qui signent le retrait de la France et l'indépendance du nouvel état algérien.

En 1957, un mot d'ordre de grève est lancé par le FLN, qui demande aux parents de ne pas envoyer leurs enfants à l'école, et aux étudiants algériens de ne plus aller en cours. Fatima-Zohra Imalhayene, déjà très sensible à cette cause, et fiancée à un militant nationaliste, interrompt donc ses études et utilise ces quelques mois d'inactivité pour écrire son premier roman, *La soif*.

Elle contrevient de ce fait au règlement de l'École Normale Supérieure, qui interdit à ses élèves de se faire publier sans son autorisation, ce qui aggrave son cas aux yeux de l'administration ; elle est renvoyée. Son roman connaît un succès inattendu et il sera suivi un an plus tard, par un second, *Les impatients*.

Au seuil de sa carrière, l'auteure se donne à voir comme une jeune Algérienne, volontaire, mais frondeuse, puisqu'elle n'hésite pas à bousculer les règles instituées. L'acte individuel de l'écriture s'accompagne donc déjà, dans son cas, d'un acte social qui laisse pressentir des qualités de la jeune écrivaine et de ses engagements dès le commencement de l'œuvre.

> *Je ne m'appelle pas Assia Djebar quand* La Soif *est sorti, rappelle-t-elle, ce ne fut pas mon père qui fit scandale, mais la Directrice de Normale-Sup à Sèvres. J'étais exclue de Sèvres parce que je faisais la grève et parce qu'en plus j'écrivais. Je n'ai pas été exclue de ma société, mais de Sèvres !*[110]

Mais elle semble très vite rattrapée, à cette époque, par des stéréotypes dictés par la nécessité d'une écriture solidaire[111]. Elle est en effet accusée, dans son pays, de ne pas assez s'impliquer dans la lutte nationale, et doit donner des preuves de son patriotisme.

---

[109] Le FLN, Front de Libération Nationale, est à l'origine du déclenchement de la lutte et, très vite, il supplante les autres partis nationalistes pour fédérer l'ensemble des Algériens.

[110] Assia Djebar, Interview de Tahar Benjelloun, *Paris, Le Monde*, vendredi 29 mai 1987, p. 10.

[111] Les attentes d'une société algérienne en guerre, les mots d'ordre du FLN, imposent en effet d'écrire sur le thème de la solidarité nationale et sur la guerre. La réception de ses deux premiers romans, les critiques dont elle a été l'objet, poussent

Pourtant, la romancière est partie prenante de la lutte pour l'indépendance et travaille à Tunis pour *El Moudjahid*, organe de presse du FLN. Cette réception problématique des premières œuvres détermine le sujet des récits suivants, *Les enfants du nouveau monde* puis *Les alouettes naïves,* qui, , tentent de satisfaire les attentes du public algérien en inscrivant le contexte de guerre au cœur de l'énonciation.

> *Écrire quelquefois c'est choisir de se taire. Choisir ? ou être forcée… au féminin. Car, pour une femme, le rapport de sa vie avec son métier d'écrivain, pardon, d'écrivaine, est quelquefois plus difficile à lier : un nœud souvent inextricable…*[112]

Elle écrit alors *les enfants du nouveau monde* et *Les alouettes naïves*. Le titre de son troisième roman, *Les enfants du nouveau monde* peut se lire comme une affirmation de son engagement politique et relaie la dialectique nationaliste.

Perspicace, l'auteure décortique, dans ces récits, les formes d'un langage convenu qui a cours pendant cette guerre, soucieuse de s'en dégager.

> *Oui, je l'avais reconnue, cette exaltation chaque fois assassinée et qui renaissait chaque fois en moi, comme si j'avais toujours dix-sept ans, que j'étais révolté et allumé d'orgueil […]. J'aurais pu, pourquoi pas, m'appuyer sur ce romantisme d'adolescent pour le débiter en discours, parler moi aussi de la lutte, de la victoire à venir, de la souffrance, et, surtout, Dieu comme j'étais naïf, de la chance d'être né à une époque où notre pays allait accoucher de sa libération.*[113]

Si la jeune écrivaine refuse de conter des faits de guerre, elle n'en participe pas moins dans ces deux romans, à relayer un langage stéréotypé au service d'une cause à laquelle elle est totalement acquise, mais dont elle ne voulait pas, jusqu'alors, faire la matière de ses textes. Fidèle à elle-même, elle parvient à contourner cet écueil en y introduisant une composante féministe qui traduit sa volonté d'aborder des thèmes nouveaux, jusqu'alors mis de côté dans la littérature algérienne.

---

la jeune romancière à se conformer aux directives du FLN qui ne laissent d'autres choix aux écrivains que d'écrire pour cette cause.

[112] CV, p. 63-64.

[113] AN, p. 456.

Dans *Les enfants du nouveau monde*, elle brosse une galerie de portraits, essentiellement féminins, pour décrire les combats qui se jouent dans la montagne avoisinante et dont tous les personnages sont des spectateurs attentifs, lorsqu'ils n'en sont pas des protagonistes, à un degré ou à un autre. La guerre y est racontée à travers la vie d'une petite cité algérienne pendant une durée très limitée, vingt-quatre heures, au cours desquelles les personnages sont mis dans des situations liées à cet évènement majeur, qui les poussent à se déterminer et à s'engager, d'une façon ou de l'autre.

Chérifa, le personnage central de cette histoire, va sortir pour prévenir son mari, militant pour la cause algérienne, qu'il est en danger, tandis que sa voisine, Amna, tient tête à son époux Hakim, policier à la solde du pouvoir colonial, pour protéger le mari de son amie. Hassiba est torturée dans les geôles françaises, alors que Lila, l'émancipée, dont le mari est monté au maquis, tente de reprendre sa vie en main, mais se retrouve, presque malgré elle, contrainte à s'engager.

La narration se déploie en une série de petits tableaux qui obéissent, comme au théâtre, à une unité de lieu et de temps, car chacun d'eux décrit une des actions qui se déroule durant cette même journée. Ce matériau hétérogène laisse déjà entrevoir le processus fragmental inauguré dans le *Quatuor*.

> *Dans une cellule de cette prison, se trouve, à présent Salima. Elle ne sait ni l'heure qu'il est, ni le jour. Ce matin, on l'a laissé reposer ; enfin. On lui a même apporté un lit. Depuis si longtemps, elle n'avait pu s'allonger. Un lit ! Quelle merveille, après être restée constamment assise sur une chaise, ou debout pendant ces dix jours d'interrogatoire, ou onze, ou vingt… elle ne sait plus.*[114]

Chaque personnage est ainsi caractérisé par une rapide mise en contexte qui permet de lui assigner une place dans la diégèse et, très souvent, un rôle dans l'action nationaliste. Salima est un exemple de la femme combattante qui se retrouve emprisonnée et livrée à la torture, sans que sa fidélité à la cause qu'elle sert ne soit altérée.

Les alouettes naïves, paru après l'indépendance, (mais qui a été écrit en plus grande partie au cours des derniers moments de guerre), raconte l'histoire de Nfissa et Rachid, couple de jeunes militants algériens qui se rencontrent et se marient à Tunis vers la fin de la guerre d'Algérie.

---

[114] EM, p. 83.

En parallèle à la problématique construction du couple, la romancière met en scène quelques intellectuels qui se sont repliés en Tunisie, et qui travaillent pour le FLN à partir de ce pays. L'action se déroule donc aux frontières avec l'Algérie, et montre un autre aspect de ce conflit : la guerre aux frontières, avec la cohorte des déplacés, des gens qui ont été obligés d'abandonner leurs terres, leurs biens et leur pays, ainsi que toute une élite intellectuelle active qui constitue la base arrière du FLN. Assia Djebar évite de s'engager dans un discours idéologique nationaliste. Elle a simplement pour ambition d'être un témoin de son temps, représentant la population indigène, mais surtout toutes les femmes de son pays qui ont participé souvent à cette lutte qui devait, en un sens, les libérer de leurs chaînes. Elle refuse de faire écho aux affrontements et choisit un discours plus distancié et modéré, qui donne à voir d'autres facettes qui n'ont pas été explorées : la lutte telle que l'ont vécue les Algériennes, ou encore l'impact que celle-ci a eu sur la vie quotidienne de la population indigène.

Le contexte, durant cette première période djebarienne, influe donc lourdement sur le choix des thèmes et sur la manière de les traiter. L'auteure, dans ses deux romans de guerre, effleure, sans jamais y plonger, le discours belliciste.

> *Se mettre soudain à écrire, sans doute trop jeune, pendant la guerre d'Algérie – l'autre, celle de mes vingt ans – et qui plus est, pas des essais nationalistes, pas de profession de foi lyrique ou polémique (c'était ce genre de témoignage que l'on attendait de moi !), écrire donc des romans, qui semblaient gratuits, que je considérais comme des architectures verbales […].*[115]

Après ces œuvres de jeunesse qui marquent son entrée en littérature et la font connaître du public, l'auteure cesse d'écrire pendant dix années . Cette césure marque chez elle une envie de se (re)trouver pour s'interroger sur son avenir et sur ses aspirations artistiques.

Hubert Nyssen, dans son discours de réception à l'Académie de Belgique[116], met l'accent sur le besoin de l'écrivaine d'interroger en permanence la langue française pour y traquer les nuances qui peuvent lui permettre d'exprimer exactement ce qu'elle traduit de sa langue natale, mais aussi de rester au plus près de ce qu'elle ressent et qu'elle veut exprimer.

---

[115] Assia Djebar, Interview de Tahar Benjelloun, Paris, *Le Monde*, vendredi 29 mai 1987, *op. cit.*

[116]Hubert Nyssen, *Discours de réception de Madame Assia Djebar à l'Académie Royale de Langue et Littératures Françaises de Belgique, op. cit*, p. 7.

En ce sens, le tournant que prend son œuvre à partir de 1980 est significatif de ce travail sur elle-même qui aboutit à un nouveau regard sur l'écriture et sur les modalités de son dire en langue française. Le renouvellement des formes discursives qui se donne à lire à partir de l'indépendance de l'Algérie semble en être la preuve. En effet, à compter de cette date, les formes génériques des récits djebariens acquièrent une modernité inattendue et se font le miroir de ces bouleversements. *Les alouettes naïves* est déjà considéré, lors de sa parution, comme une œuvre d'avant-garde qui laisse présager d'une aspiration à la modernité.

Second livre après la césure, *L'amour, la fantasia,* par sa forme inclassable, entre fiction et récit historique, inaugure ces nouvelles modalités discursives qui annoncent une manière d'être en littérature transformée et déstabilisent le lecteur. « *Mes éditeurs trouvaient que* L'amour, la fantasia *n'avait l'air de rien : ce n'était pas une simple continuité autobiographique, et ce n'était pas un roman !*[117] *Écrire est une voie à ouvrir* »[118], constate l'écrivaine.

En effet, cette réflexion déclenchée par la nouvelle donne algérienne insuffle une nouvelle dynamique.

> *En fait, je constate que cette écriture, depuis plus de cinquante ans au Maghreb, s'exerce comme une halte, ou une rémission, dans l'attente d'une parole neuve à trouver – une parole tournée vers la vie et vers l'horizon, une parole du devant soi » et la jambe avance, et le corps va s'ensoleiller…*[119]

Vaste est la prison, et *La femme sans sépulture,* les deux romans de notre corpus, sont ancrés dans une problématique suscitée par les difficultés que rencontre l'Algérie au tournant des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Dans le premier, la romancière exprime son désarroi face à la situation de violence dans laquelle vit son pays ; tandis que dans le second, elle recherche dans la guerre d'Algérie et le sort fait aux femmes, les germes d'une violence qui fait retour. *Vaste est la prison* se construit en trois parties dont les titres pointent le danger de l'effacement. La première partie*, l'effacement dans le cœur,* raconte l'histoire d'une jeune femme aux prises avec une passion amoureuse qui, même si elle reste platonique, l'éloigne de son mari et la pousse à remettre en question sa vie conjugale, ce qui aboutit à son divorce.

---

[117] CV, p. 108.

[118] *Ibid.,* p. 17.

[119] *Ibid.,* p. 83.

Mais au-delà de cette rupture se confirme une impossibilité d'aimer (découverte déjà dans le roman précédent, *L'amour, la fantasia)* qui se traduit de façon très violente ; « *[…] Soudain je me rappelle que celui-ci est issu de la ville où les femmes mariées, même mariées dans l'harmonie, ou en tout cas sans heurt apparent, appellent secrètement leur époux « l'ennemi ». Elles entre elles »*[120].

Dans la seconde partie, *l'effacement sur la pierre,* la romancière s'intéresse à l'histoire d'une stèle trouvée dans les ruines de la ville punique de Dougga. Elle tente de remonter, à partir d'une langue inconnue et de son alphabet inscrit sur cette stèle, face à l'écriture punique, jusqu'aux origines du berbère. Par cette enquête qui s'appuie sur des documents d'archives peu connus, Djebar reprend les modalités du discours historique, tel qu'elle l'avait déjà fait dans *L'amour, la fantasia*. Mais dans ce récit, elle entreprend de revenir sur l'histoire des langues et du multiculturalisme qui fait la richesse du peuple algérien. Elle démonte de cette façon, le discours hégémonique du parti en place, qui refuse cette diversité et tente de la combattre au profit d'une langue unique, l'arabe.

> *Ainsi, au cours des années 1860, se rétablit le tracé émouvant d'une civilisation si ancienne, sa mémoire ayant certes conservé la langue dans sa rudesse et son âcre douceur, mais de leur exil dans les sables, les lettres reviennent à leur source, cherchent à être réécrites, et par tous !*[121]

La troisième partie, *un silencieux désir,* revisite l'histoire des femmes de sa famille, sa grand-mère, sa mère, puis elle-même lors de son expérience au cinéma. Le récit se termine enfin par une quatrième partie, très courte (qui sert d'épilogue), dans laquelle elle dit la souffrance des femmes et la sienne dans cette période sombre où les massacres instaurent un sentiment d'urgence et de désarroi, face à un danger d'effacement encore plus total.

---

[120] VP, 107.

[121] *Ibid.,* p. 151.

Comment inscrire trace dans un sang qui coule, ou qui vient juste de couler ?

Avec son odeur, peut-être

Avec son vomi ou sa glaire, aisément
Avec la peur qui lui fait halo
Écrire certes même un roman
de la fuite
de la honte [122]

Dans *La femme sans sépulture,* la romancière revient encore sur une autre facette de l'histoire d'Algérie en évoquant l'histoire de Zoulikha Oudai, une militante dont le corps a été jeté d'un hélicoptère par l'armée coloniale, durant la guerre d'Algérie.

À travers une trame polyphonique, uniquement féminine, l'auteure réécrit cette histoire oubliée pour attirer l'attention sur la relégation des femmes hors de l'espace public, et l'occultation par le pouvoir de tout un chapitre de l'histoire concernant l'implication de ces dernières dans la lutte nationale.

> *Nous vous désignons le mal ! Nous vous demandons d'écarquiller les yeux, de vous en repaître, pour vous, pour votre tranquillité future, pour le sommeil des générations suivantes !... Je l'imagine aisément cette adresse masculine, au nom de la bienséance ou de la tradition islamique, maraboutique, Dieu sait quoi d'autre, mais tradition certes avec son aplomb, - une mise en garde entre complices[...] : Où allons-nous si vos femmes, si vos filles se trompent de rôle ! », pour, sur mon corps mis bas, jeter l'opprobre !*[123]

- *La réception de l'œuvre*

Dans le contexte tendu de la guerre d'Algérie, l'œuvre djebarienne est accueillie favorablement par les Français, pour la même raison qui soulève les critiques de la part des Algériens ; car dans la construction de cette image de soi où les stéréotypes socioculturels sont posés comme socle, la relation du locuteur à son auditoire revêt une importance essentielle.

---

[122] *Ibid.,* p. 346.
[123] FS, p. 223.

Assia Djebar, dès ses premiers romans, *La Soif* et *Les impatients,* est considérée avec méfiance et parfois même avec mépris par les lecteurs algériens. Car ceux-ci ne voient pas d'un bon œil cette très jeune femme qui écrit des histoires d'amour dans lesquels les préoccupations idéologiques de son peuple n'ont apparemment pas leur place.

Ces deux récits, qui mettent la référence au corps et à l'amour au premier plan, sont critiqués par les Algériens qui vivent une situation de guerre qui mobilise toutes leurs forces.

Comme nous l'avons déjà dit, on lui reproche donc de ne pas participer à cet effort national, et d'écrire des histoires dont la mièvrerie n'est pas de mise. On l'accuse surtout de ne pas avoir mis ses compétences d'historienne au service de ce contexte majeur. Le lectorat indigène, essentiellement masculin, ne considérait pas ce discours axé sur la condition des femmes algériennes comme suffisamment sérieux pour relayer efficacement des idées politiques.

> *Entre 20 et 30 ans, quand j'ai écrit mes quatre premiers romans, j'ai eu des difficultés avec mes compatriotes hommes (je ne parle pas des journalistes qui faisaient leur métier) ; ils m'abordaient avec agressivité. La question était toujours : pourquoi écrivez-vous des romans, pourquoi vous n'écrivez pas un essai politique vous qui étiez à Normale Sup […]. Le seul fait qu'une femme puisse concevoir une fiction dite d'amour […] suscitait chez eux une violence mal contenue. C'était la période de la guerre d'Algérie et des années 60.*[124]

En France par contre, les romans de cette jeune écrivaine échappée de l'École Normale Supérieure reçoivent une critique favorable, car en cette période d'affrontement entre colonisés et colonisateurs, elle devient le symbole d'une réussite française qui aurait permis à une indigène d'accéder à l'instruction, d'une part, et pour les intellectuels de gauche, le symbole d'un peuple colonisé prêt à entrer dans la modernité. Ainsi, « *la presse de droite en France reçoit comme une aubaine le premier roman d'une jeune Algérienne qui n'est pas une « poseuse de bombes » et qui met en scène une recherche personnelle d'existence.* »[125]

---

[124] Mireille Calle-Gruber (dir.), *Assia Djebar, Nomade entre les murs…,* Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, Dialogues : Assia Djebar, Andrée Chedid et Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 100.

[125] Christiane Chaulet-Achour, « Assia Djebar, quelques questions au parcours de l'écrivaine », *Numéro spécial de la revue CELAAN consacré à Assia Djebar,* « Hommage à Assia Djebar : Sortir de la marge et du harem », 2015.

Malgré tout, dans les années soixante, Assia Djebar représente celle qui, par sa position privilégiée de femme instruite, symbolise une nouvelle Algérie où hommes et femmes travaillent ensemble et créent une dynamique qui est une continuité de la révolution : l'Algérie indépendante est une utopie née de la lutte anticoloniale à laquelle participent les intellectuels. La romancière, malgré une certaine défiance à son égard en tant que femme, est le symbole de cette modernité ; l'image de la femme émancipée qui préfigure la citoyenne algérienne libérée du joug patriarcal, instruite et active au-dehors, choisissant elle-même sa voie.

Il faudra cependant attendre les écrits de la seconde période, et surtout le succès de *L'amour, la fantasia* qui élabore un discours singulier sur l'histoire algérienne et la conquête française, pour assister à une réelle reconnaissance de l'auteure en Algérie. Elle retrouve alors sa place d'historienne et sera de ce fait moins confinée dans cette case « d'écrivaine féministe à la solde de l'Occident » dans laquelle elle était souvent reléguée. Cependant, en raison de ses opinions politiques, elle reste marginalisée par les instances politiques et continue de se faire publier en France.

Au tournant des années quatre-vingt-dix, la romancière algérienne, dont l'œuvre est de plus en plus lue à l'étranger, connaît une consécration internationale. Ses romans sont traduits en plusieurs langues et sa carrière est émaillée de distinctions littéraires parmi les plus importantes[126]. Elle est reçue à l'Académie Royale de Langue et Littérature Françaises de Belgique dès 1999, à la place de l'écrivain américain Julien Green, et connaît un grand succès en Allemagne, où ses romans sont très étudiés, ce qui lui vaut une consécration internationale à travers le prix des libraires allemands, prix de la paix, à Francfort, en 2000. Le discours qu'elle prononce à cette occasion, très souvent cité, est largement repris dans *Ces voix qui m'assiègent*, car il éclaire l'œuvre, à un moment crucial de son histoire.

Durant cette décennie, face au nouveau contexte social et politique, elle s'implique clairement et prend nettement position en attaquant le système politique algérien, l'accusant, dans *Le blanc de l'Algérie,* d'être à l'origine de la violence qui s'installe[127] :

[126] Prix littéraires attribués à Assia Djebar, [Je reprends la liste de Catherine Milkovitch-Rioux], *op. cit.* : le prix Literatur de Francfort, en 1989, le prix Maurice Maeterlinck en 1995, l'International Literary Neustadt Prize en 1996, le prix Marguerite Yourcenar en 1997, le prix de la paix des Éditeurs allemands en 2000, le prix international Pablo Neruda en 2005 et le prix international Grinzane Cavour pour la lecture en 2006.

[127] Cf. le chapitre consacré à l'engagement dans la 2° partie, II.1. S'engager pour les femmes, p. 183.

Présentement, à nouveau, l'arabe dit moderne, qu'on enseigne à la jeunesse sous le terme pompeux de « langue nationale ». La médiocrité institutionnalisée du système éducatif depuis 1962 [...] s'exerça sur deux plans : promouvoir la « langue nationale » en restreignant d'autorité l'espace vivant des autres langues ; puis en sus de ce monolinguisme stérilisant, la diglossie propre à la langue arabe[...] fut la plus mal gérée [...] et cela par la mise au ban d'un dialecte vivace dans son irisation régionale, subtil par sa force de contestation et de rêve.[128]

En 2005, Assia Djebar devient la première femme du Maghreb à être reçue sous la coupole de l'Académie française. Elle est également étudiée dans de nombreuses universités américaines et européennes. Contrainte à l'exil, elle va s'expatrier aux États-Unis en 1995 et enseigner à l'Université de Louisiane, puis à l'Université de New York.

Reconnue à l'étranger, fêtée par ses pairs dans le monde entier, lauréate de nombreux prix, elle devient un personnage public célébré par les médias. Ses œuvres ont été traduites en plus de vingt langues, mais il a fallu attendre 2015, pour que la romancière algérienne soit enfin traduite dans sa langue maternelle, l'arabe.

Car la romancière reste très controversée dans son pays et perçue souvent comme subversive. La manière dont a été traitée l'annonce de son décès en est une preuve. En effet, il n'y eut aucune réaction de la part des instances culturelles et politiques algériennes avant que les médias français et européens ne relaient l'information, et ne célèbrent la disparition d'une écrivaine consacrée comme une des meilleures de son temps et de son pays.

Les récits djebariens traversent ainsi le temps de la guerre et celui de toutes les turbulences qui suivent l'indépendance, porté par la volonté de l'artiste de s'exprimer en son nom propre et au nom des femmes.

- *Les espaces liminaires*

Néanmoins, l'auteur ne peut se confondre avec son personnage et la ressemblance qui se profile doit être maniée avec prudence, même si l'écrivain peut être débusqué au travers de ses écrits. Car des recoupements vont se faire à travers l'intertextualité interne qui parcourt l'ensemble de ses textes, et grâce à tout le paratexte qui entoure celle-ci.

[128] CV, p. 244.

En effet, l'œuvre, comme le constate Gérard Genette, possède à sa périphérie un ensemble d'éléments qui ne se situent ni en son dedans ni tout à fait en son dehors et qui émanent des instances qui ont présidé à sa naissance : l'auteur et l'éditeur essentiellement. Ces éléments mettent en place un processus communicationnel destiné à présenter l'œuvre et à l'introduire afin d'en faciliter l'appréhension. Il les définit comme des « *seuils* » déterminants, à échelle variable, des pistes de lecture de l'œuvre.

Car les œuvres littéraires, au moins depuis l'invention du livre moderne, ne se présentent jamais comme un texte nu : elles entourent celui-ci d'un appareil qui le complète et le protège en imposant un mode d'emploi et une interprétation conformes au dessein de l'auteur […].

Le paratexte est tout ce discours préliminaire qui entoure le texte, l'accompagne ou le soutient se constitue en « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin.[129]

Très souvent, ce paratexte fait entendre un discours d'explicitation de la démarche auctoriale qui pourrait se lire comme un discours de légitimation.

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus qu'une limite ou une frontière étanche, il s'agit d'un seuil […]. Doté d'une réalité sui generis, mixte de dehors et de dedans […] mixte qui n'est pas un mélange ou une demi-mesure […] dehors qui est appelé au dedans du dedans, pour le constituer en dedans[130].

Ce *seuil* constitue donc une étape importante du protocole nominal et de la mise en représentation de l'œuvre, puisque c'est à ce niveau que se définit, entre autres, l'inscription générique. Tous les éléments qui se trouvent ainsi à la périphérie fournissent au lecteur des pistes de lecture, des indices pour mieux pénétrer le texte. Le paratexte, tel qu'il est défini par Genette, se compose du péritexte et de l'épitexte, qui, à eux deux, balaient l'ensemble des dispositifs de communication qui entourent et accompagnent le texte.

[129] Gérard Genette, *Seuils,* Paris, Seuil, « Poétiques », p. 8.

130 Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée,1974. p.74.

Le péritexte, constitué de l'ensemble des éléments d'accompagnement d'une œuvre écrite, est situé à la lisière du récit et se construit en prolongement de celui-ci Souvent, il offre quelques clés de lecture émanant de l'écrivain lui-même, ou d'instances spécialisées dans le domaine. Il assure ainsi une meilleure approche de ce dernier, à travers des éléments à la fois intérieurs et extérieurs au texte, directement en référence avec son auteur. Tous ces éléments peuvent se révéler précieux pour la lecture et la compréhension de l'œuvre, car ils éclairent le projet qui lui a donné naissance.

Chez la romancière algérienne, le péritexte se révèle souvent très riche en informations. C'est le cas pour *Les alouettes naïves,* où le récit est précédé d'une préface dans laquelle elle explique le titre et donne quelques éclaircissements sur ses motivations.

> *Bien sûr, je dois en expliciter le titre [...]. J'ai choisi la réalité de mon pays, le Maghreb : une réalité non point seulement féminine, mais globale [...]. Je crois, dans ce livre, avoir cherché justement à restituer un rythme pareil à cette danse [des danseuses Ouled-Naïl] avec son équivoque.*[131]

Dans *La femme sans sépulture*, il s'agit d'un *avertissement* de l'auteure qui ressemble à une mise au point sur le statut générique du récit, entre vérité historique et fiction.

La fiction est là pour donner plus de lumière et plus de sens à la réalité et pour lui apporter un éclairage supplémentaire. « *J'ai usé de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage [...]* »[132], confirme l'écrivaine. Elle établit donc à travers ce paratexte, le degré de référentialité de son discours et en instaure les modalités d'énonciation, entre fiction et narration historique.

Mais c'est dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* que la préface, plus encore, prend une place à part. Intitulée « *ouverture »,* elle joue un rôle majeur dans la définition de la poétique que l'écrivaine met en place, au début de sa deuxième période, et se présente comme une composante incontournable dans l'interprétation que celle-ci entend privilégier. Le destinataire qui se lance dans la découverte de ces nouvelles s'y trouve préparé à un changement des modalités d'écriture et y perçoit la nouvelle orientation qu'elle veut donner à son discours.

131 AN, p.8.

132 FS. Avertissement.

Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées… Récits fictifs ou frôlant la réalité […] visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent […]. Voici donc une écoute où je tente de saisir les traces de quelques ruptures, à leur terme. Où je n'ai pu qu'approcher telle ou telle des voix qui se hasardent dans le défi des solitudes commençantes.[133]

Dans ce péritexte, les épigraphes qui introduisent les parties sont également porteuses de sens et annoncent par une référence, le plus souvent poétique, la matière de celles-ci. Elles fonctionnent comme un message subliminal qui suggère, grâce à une intertextualité très maîtrisée, un niveau de sens supplémentaire qu'il faudrait rechercher. À travers ces références érudites, la romancière inscrit son œuvre dans la continuité des maîtres qui l'ont précédée.

Ainsi, dans *Vaste est la prison,* le titre de la première partie, *L'effacement dans le cœur*, est accompagné de deux citations qui réfèrent chacune à un thème. La première, extraite d'un poème d'Hölderlin, évoque à la fois « la *fin de quelque chose* » et le sentiment d'incertitude que cela provoque, ce qui correspond exactement à la situation qu'Isma va vivre au cours de cet effacement. *« Mais de moi, maintenant, qu'advient-il que je songe à toi ? Comme des ruisseaux m'emportent, la fin de quelque chose, là, et qui se déploie comme l'Asie »*[134].

La seconde citation, empruntée à *La maison hantée* de Virginia Woolf réfère au sentiment amoureux lui-même et annonce les états d'âme que découvrira la narratrice au cours de cette expérience amoureuse, et peut-être la quête qui l'anime : « *Est-ce donc cela votre trésor caché ? Cette clarté au cœur »*[135]. Chacune de ces références se présente sur le mode interrogatif, et, en un sens, annonce tous les questionnements qui vont surgir pour le personnage principal au cours de cette aventure amoureuse, offrant ainsi un niveau de référentialité supplémentaire.

De la même façon, l'épigraphe qui inaugure la seconde partie, « *l'effacement sur la pierre »,* est révélatrice d'une ligne discursive ; « *j'avais peut-être enterré l'alphabet. Je ne sais pas au fond de quelle nuit. Son gravier crissait sous mes pas. Un alphabet que je n'employais ni pour penser ni pour écrire, mais pour passer des frontières »*[136].

Ainsi, le champ lexical qui se développe dans ces quelques lignes peut se lire comme une piste ; un alphabet enterré qui n'est pas utilisé, mais qui favorise les passages.

---

133 FA, p. 7-8.

134 VP, p.17.

135 *Ibid.*

136 *Ibid.,* p. 119.

Il en va de même pour l'alphabet tifinagh enterré dans les sables et qui va peu à peu, par la volonté de quelques hommes de passage, des voyageurs-explorateurs, être exhumé et révéler la richesse d'une langue et d'un peuple. La mise en représentation d'éléments énonciatifs directement liés à l'écriture commence donc dès cette évocation périphérique et laisse présager une référence problématique à l'écriture et à l'alphabet. Les épigraphes instaurent ainsi une intertextualité très dense qui constitue un préliminaire et agissent comme un discours d'annonce.

En complément du péritexte, à distance de l'œuvre, l'épitexte, constitué d'interviews, de commentaires ou de mises au point de l'auteure est en quelque sorte coupé de celle-ci, porté par d'autres systèmes de communication. Comme le remarque Vincent Colonna[137], il peut se lire comme un « *discours d'escorte non négligeable* » qui remplirait une « *fonction d'emphase* », un prolongement qui apporterait un éclairage supplémentaire sur les intentions de l'auteur, une manière pour lui de promouvoir son œuvre. Il représente un métalangage éclairant souvent la genèse de celle-ci et les rapports que l'écrivain entretient avec elle. Il est d'autant plus important dans la littérature moderne que les médias et autres canaux de communication, tant écrits qu'oraux, ont pris une place prépondérante dans la construction de l'image de l'auteur, et constituent le principal canal de promotion du livre.

Chez la romancière, cet épitexte est constitué d'entretiens, de discours, ou encore de prises de position à des moments clés de son parcours, comme la réception à l'Académie française ou à l'Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique, qui feront la matière de son essai, *Ces voix qui m'assiègent*.

C'est pourquoi Catherine Milkovitch-Rioux considère que « *l'œuvre d'Assia Djebar peut se lire comme une œuvre monde dans laquelle la fiction est relayée par des écrits qui s'apparentent à l'essai, qu'on peut placer dans la « littérature d'idées »*[138].

La somme de ces prises de paroles, écrites ou orales, joue une place privilégiée non seulement dans le processus de communication, mais aussi dans le discours littéraire, car tout ce métalangage sur et autour de l'œuvre, l'éclaire et l'irrigue et ne peut être considéré comme accessoire.

---

[137] Vincent Colonna, *, Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature),* Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Thèse de doctorat, 1999, p.87.

[138] Catherine Milkovitch-Rioux, « De la fiction au discours : écritures agoniques de l'histoire algérienne », *op. cit.*, p. 69.

Catherine Milkovitch-Rioux insiste, dans son article, sur l'importance de ces allocutions publiques qui apportent un point de vue intéressant sur le contenu de l'œuvre et sa genèse, comme des « *minores* » qui éclairent l'œuvre et font « *partie prenante de la création* »[139]. L'épitexte, dans le texte djebarien, exerce donc une influence non négligeable et contribue considérablement à la construction de l'ethos ou de la posture auctoriale.

Nous nous adosserons, pour notre part, à toutes ces données périphériques pour mettre en lumière les visées énonciatives de l'écrivaine et l'influence du contexte social, politique et littéraire dans lequel elles voient le jour.

Chapitre 2. Les modes de structuration de l'oralité djebarienne

Chez Assia Djebar apparaît au fil de l'œuvre un désir de plus en plus puissant de questionner la langue et d'élaborer un imaginaire susceptible d'exprimer cette nécessité d'examiner ses appartenances linguistiques. Cette dernière la pousse irrésistiblement à construire son œuvre autour de la traduction problématique de l'oralité et de la langue d'accueil.

Lise Gauvin considère que, chez les écrivains du monde francophone, cette conscience exacerbée de la langue prend la forme, d'un véritable « *acte de langage* »[140]. Son but serait non seulement d'exposer ces divers domaines d'énonciation, mais encore de scruter cette manière d'être dans la/les langue/s qui devient une empreinte, le sceau d'une hétérogénéité constitutive de l'écriture francophone. La relation à l'oralité fait partie du projet initial et s'inscrit dans la longue réflexion qui chemine au fil de l'œuvre.

On s'interrogera donc sur la façon dont ces dispositifs d'énonciation créent des passerelles, invente de nouveaux outils pour décrire son paysage littéraire, entre Orient et Occident, passé et présent, afin de raconter son pays et sa culture à travers une subjectivité essentiellement féminine. L'influence du dialogisme tel que l'envisage Mikhaïl Bakhtine trouve alors son expression dans la polyphonie qui se développe pour permettre à tous les idiomes en présence d'apparaître et de jouer leur partition dans le concert de la francophonie. Car tous, malgré leurs disparités, communiquent, s'entrecroisent, adaptent les modalités de leur énonciation, pour trouver leur place au sein de la langue française.

---

[139] *Ibid.*

[140] Lise Gauvin, *Écrire pour qui ? l'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, « Lettres du sud », 2007, p. 6.

« […] Ce qui engendre chez eux [les écrivains francophones] une sensibilité plus grande à la problématique des langues, soit une surconscience linguistique qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction, voire de friction […]. Écrire devient alors un véritable "acte de langage". »

À ce sujet, Yves Bonnefoy analyse :

> *Souvenons-nous que si une œuvre se présente comme une voix, c'est qu'un rythme y est essentiel ; or cette suite de longue et de brèves, d'allitérations et d'assonances sur lesquelles la voix se fonde est audible indépendamment de beaucoup du sens des mots qu'elle porte, audible partout et au monde comme l'est la musique des instruments, laquelle est d'ailleurs de même nature.*[141]

2.1. Une écriture des passages

Assia Djebar pourrait se définir par le mouvement perpétuel qui la pousse d'un espace à l'autre. Son énonciation reflète ce constant passage entre divers pôles qui ne s'opposent pas, mais se confrontent dans une spécularité qui leur permet d'élucider les différences pour laisser émerger le texte. L'écrivaine traverse sans cesse des frontières et dessine des passerelles entre dedans-dehors, arabe-français ou Orient et Occident. C'est pourquoi nous rechercherons dans son écriture comment s'établissent ces transhumances qui déterminent le métissage et l'hybridation des formes.

2.1.1. Se confronter à un Autre des langues

On peut considérer que l'hybridité est à elle seule une forme de passage qui se résout par la création d'un espace particulier qui en modalise les contours. Dans le cas d'Assia Djebar, elle représente la cristallisation de tout ce qui se construit à travers le dialogue entre les langues et les peuples. C'est pourquoi l'examen de tous ces dispositifs de l'altérité peut éclairer sur la manière dont l'écrivaine se construit et s'accepte en intégrant cette dimension de métissage.

- *Les processus énonciatifs de l'altérité*

Le concept de dialogisme emprunté par l'analyse du discours à Bakhtine réfère « *aux relations que tout énoncé entretient avec les énoncés produits antérieurement ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire ses destinataires* »[142].

---

[141] Yves Bonnefoy, *L'autre langue à portée de voix, Essai sur la poésie*, Paris, Seuil, « La librairie du XX siècle », 2013, p. 23.

[142] Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours, op. cit.,*entrée : dialogisme, p. 175.

Pour cet auteur, l'hétérogénéité est à la base de tout discours, car selon lui, depuis Adam, toute parole est une reprise d'une autre parole qui a déjà existé auparavant, et une parole individuelle ne peut émerger qu'à condition d'intégrer ce « *chœur complexe* »[143] des voix déjà existantes.

Il s'agit de ce que Jacqueline Authier-Revuz, reprenant ce concept de dialogisme, nomme une « *hétérogénéité constitutive* » :

> *[…] Un principe de construction de tout discours traversé comme il est par l'altérité (y compris l'altérité du sujet parlant, qui peut se dédoubler pour gloser son propre énoncé), pris dans un dialogue permanent avec l'Autre* »[144].

Toute parole s'intègre donc dans un socle préexistant, et de ce fait entre à son tour dans ce fonds immémorial du langage qu'on appelle l'*interlangue*[145]. L'œuvre se construit dès lors dans une conception dialogique, au carrefour de multiples discours qui, s'ils ne sont parfois plus visibles, n'en restent pas moins présents sous forme d'échos ou de traces, empreintes immatérielles de ce qui a précédé. Car « *le romancier ne connaît pas de langage seul et unique, naïvement (ou conventionnellement) incontestable et péremptoire. Il le reçoit déjà stratifié, subdivisé en langages divers* »[146].

À l'intérieur de l'œuvre, l'énonciation s'ancre au sein d'un réseau immense d'interactions dans lequel un texte répond à d'autres textes, s'en inspire pour avancer, et par là même, s'inscrire dans une œuvre-monde bruissant de toutes ces expressions. Cette polyphonie constitutive installe en son cœur l'altérité qui préside à la naissance de la parole individuelle et assure une compréhension basée sur la possibilité de se répondre les uns les autres.

---

[143] Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle des amis de Bakhtine,* Paris, Seuil, « Poétiques », 1981, p. 8.

[144] Jacqueline Authier-Revuz citée par Laura Calabrese-Steimberg, « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique de Bakhtine linguiste », *Slavica bruxellensia,* par. 9*,* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 15 juin 2010. URL : http://journals.openedition.org/slavica/348 ; DOI : https://doi.org/10.4000/slavica.348, date de consultation le : 26 /5/2020 :

« C'est ainsi dans le sillage de la théorie dialogique que Jacqueline Authier développera les concepts « d'hétérogénéité montrée » et « d'hétérogénéité constitutive », un pilier de l'ADF, qui soutient que la plupart des discours sont traversés par des discours autres, que ce soit explicitement ou implicitement. »

[145] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 140.

« Par là on entendra les relations dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres, passées ou contemporaines. C'est en jouant de cette forme, de ce « dialogisme » que peut s'instituer une œuvre ».

[146] Mikhaïl Bakhtine, *L'esthétique du roman,* Paris, Gallimard*,* [1975-1976], 2006, p. 152.

Le texte littéraire, riche de tous ces échos, joue donc de ces relations pour installer les modalités de sa propre venue au monde. C'est dans cette tension entre plusieurs registres que l'écrivain trouve sa propre expression et se révèle à lui-même autant qu'aux autres. Car « *chaque écrivain est obligé de faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de faire son « son »* »[147], constate Marcel Proust.

L'hybridité apparaît alors comme le signe de ce dialogisme incessant, et la marque de cette polyphonie où viennent s'inscrire langues et dialectes, confrontant leurs sonorités et leurs histoires au sein d'une altérité productive.

L'histoire coloniale qui a provoqué la rencontre entre des hommes d'horizons si différents a de ce fait agi comme un chaudron linguistique où chacun a apporté une vision de l'Autre et du monde. La francophonie se présente donc comme une formidable instance dialogique dans laquelle, par définition, viennent se nicher tous les idiomes qui ont subi le contact du français en y inscrivant inéluctablement leur marque, en écho. Un creuset où viennent se fondre les voix de tous les colonisés à côté de celle du colonisateur.

Pour Assia Djebar, l'intertextualité est au principe même de l'écriture, car elle est le moyen de convoquer l'hétérogénéité qui est à la source de son travail littéraire. Le titre de son essai, *Ces voix qui m'assiègent,* confirme cette vocation à ressusciter toute une interlangue constitutive de la personnalité de l'écrivaine. Ses récits bruissent de sonorités souterraines qu'elle se donne pour but d'exhumer pour les faire entendre de nouveau. Elle se place de ce fait au carrefour de ces voix qui toutes, d'une façon ou d'une autre, inspirent les modalités de son énonciation en apportant chacune sa contribution pour l'élaboration d'un tout homogène.

Cet effet dialogique qui sera une des marques de fabrique de son œuvre installe l'altérité au cœur de l'esthétique djebarienne. Le discours métatextuel, tout au long de ses énoncés, examine ce rapport de soi à l'autre de la langue, le décortique pour en comprendre les mécanismes afin de les exploiter au mieux. Il reflète la constante préoccupation de l'écrivaine pour toutes les techniques qui peuvent améliorer l'implantation d'une langue à l'intérieur de l'autre.

La diversité des expériences coloniales ainsi que leur conclusion a ouvert la voie, en littérature, à de multiples formes énonciatives qui constituent un ensemble plus ou moins homogène qu'on a nommé *littératures postcoloniales francophones,* ou, dans les pays anglophones, *postcolonial studies*.

[147] Marcel Proust cité par Isabelle Simoes-Marquès, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », *Cahiers du Grecelf,* mai 2011, p. 251.

Car « *l'œuvre francophone construit d'une manière insistante son espace d'énonciation* » comme « *un des signes les plus manifestes des littératures coloniales ou postcoloniales »*[148].

Jean-Marc Moura insiste sur les points de confluence qui permettent, de la créolité aux littératures maghrébines de langue française, d'appréhender toutes ces formes d'énonciation dans leur globalité. Il précise cependant qu'il faut tenir compte des particularismes liés aux zones géographiques, aux différences ethniques, aux religions et à la diversité des histoires qui s'y inscrivent[149].

Dans cet espace francophone, la mise en représentation de l'étrangeté qui caractérise l'Autre, l'hétérogénéité qui marque la variété des sources, devient un acte fondateur qui détermine une autre manière d'investir le français. Les dispositifs d'étrangeté qui adviennent dans ces littératures dénoncent leurs origines lointaines ainsi que le métissage linguistique et révèlent le palimpseste.

Le langue se trouve ainsi impliquée dans un processus dynamique qui aboutit à un redimensionnement énonciatif et référentiel, qui en renforce le sens en l'élargissant.

> *La littérature francophone ouvre des espaces de passage où le sujet oublie d'où il vient, et où il va, pour mieux épouser un réel concret qui ignore toute forme de frontière, de classification en genre ou en espèces. Une littérature qui ne connaît ni hommes ni arbres, mais qui croit plus que toute autre aux hommes-arbres.*[150]

Jean-Marc Moura parle d'univers symboliques constitués par la mise en place d'une représentation personnalisée, dont le socle reste la notion d'hybridité.[151]

---

[148] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, *op. cit.*, p. 101.

[149] *Ibid.,* p. 129.

« La dualité de ces littératures qui sont principalement des littératures d'États-nations, et par le fait même de l'usage du français et des variantes des références coloniales, des littératures transnationales, entraine qu'elles se donnent pour indépendantes les unes par rapport aux autres, et pour interdépendantes ».

[150] Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme (dir.), *Littératures francophones, Le roman,* Paris, Hatier- AUPELF. UREF, 1997, p. 15.

[151] Jean-Marc Moura in : Jean-Marc Moura et Jean Bessière, *Littératures postcoloniales et francophonie,(textes réunis par.),* Paris, Honoré Champion, 2001.

« Les écritures [...] sont le lieu de conflits, de refus et d'ententes, de compromis, par lesquels sont déterminés des modes d'insertion de chacune des langues, de chacun des univers symboliques dans l'espace mental en formation ».

[…] Ces écritures […] consacrent des formes hybrides, une réalité nouvelle et mixte à la fois dite et construite par la littérature, qui viendraient, pour les littératures francophones extra-européennes, « infléchir le processus de création, puis de réflexion »[152].

Définissant le concept d'hybridité, Alfonso De Toro, pour sa part, réfute le multiculturalisme qui correspondrait à une utopie dans laquelle différentes cultures habiteraient simultanément un espace « paradisiaque ».

Dans sa définition du concept, il s'agit au contraire, d'accepter cette étrangeté de l'autre pour l'intégrer dans un champ qui autoriserait la cohabitation de plusieurs groupes ethniques, au sein de ce que Homi Bhabha a nommé le *third space,* un troisième espace qui est un lieu d'énonciation où se négocie la différence ainsi que la pluralité culturelle.

The intervention of the Third space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code […]. It is that Third space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity ; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew.[153]

Ce tiers-espace irreprésentable serait cependant nécessaire à l'émergence d'une représentation discursive de l'altérité qui établirait ses propres codes et ses symboles en se basant sur ses modes personnels de production.

[152] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, *op. cit.*, p. 51.

[153] Homi Bhabha, 1994, 37. Cité par Alfonso De Toro et Charles Bonn, *Le Maghreb, writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébine*, Zurich, Georg Olms, « Passages », 2009, p. 102.

Je traduis : « L'intervention de ce Tiers espace de l'énonciation qui fait de la structure du sens et de la référence un processus ambivalent [...] détruit ce miroir de représentations dans lequel la connaissance culturelle est régulièrement révélée comme un code intégré, ouvert, en expansion [...]. C'est ce Tiers espace, pourtant irreprésentable en lui-même qui élabore les conditions discursives de l'énonciation qui assure que le sens et les symboles de la culture n'ont pas d'unité ou de fixité primordiale ; ce sont encore les mêmes signes qui peuvent être repris, traduits, réhistoricisés et lus de nouveau ».

La postcolonialité se lit alors comme un phénomène discursif dans lequel l'entre-deux des cultures devient un espace constituant. À l'intérieur de celui-ci, les intersections et les passages trouveraient leurs modes de résolution. L'essayiste peut alors envisager cet espace dans sa dimension géographique qui autorise la mise en place d'une « cartographie de *passages* »[154] qui installe l'hybridité. Il remarque en effet : « *La francophonie, et particulièrement au Maghreb, je la considère comme une cartographie de Passages, ce qui reste hybride et se refuse à l'assimilation ou à l'adaptation quelconque* »[155].

Cette notion d'hybridité conditionne dès lors l'énonciation « *par la manière qu'a chaque culture d'absorber/ faire écho/ détourner/ combattre/ esquiver/ s'approprier l'impact de la culture dominante* »[156].

C'est en ce sens que Jean-Louis Joubert affirme : « *Il n'y a plus une littérature française, mais une polyphonie de voix littéraires qui enracinent la langue dans tous les continents* »[157]. Car la situation des écrivains francophones issus du monde colonial, installe très souvent au sein de leur écriture, une interrogation sur la langue due à l'inconfort de leur situation linguistique. Parlant un idiome ou un dialecte qui constitue l'ombilic de leur personnalité, ils ont généralement trouvé dans le français un espace de liberté dans lequel leurs mots entrent en résonance avec tout ce que le passé littéraire de cette langue leur a apporté. Mais cet apport se charge d'un fort coefficient de déterritorialisation qui aboutit souvent à une réflexion, parfois dysphorique, sur leur situation de francophones.

Dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, auteur congolais d'expression française, le jeune héros, Birahmina, s'appuie sur ses dictionnaires pour valider certains mots qu'il utilise et légitimer les tournures de son parler de petit Africain au sein de la langue française.

> *Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires.*

[154] *Ibid.*

[155] *Ibid.*

[156] *Ibid.*

[157] Jean-Louis Joubert, *Littératures francophones,* Paris, Nathan/A.C.C.T, 1992, p.3. Cité par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et francophonie, op. cit.,* p. 159.

Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l'Inventaire des Particularités Lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer.[158]

Mais pour Soni Labou Tantsi, l'écriture reste encore une source de cet inconfort, une *peur* qui trouve son origine dans sa vocation à dire et dans l'instabilité de ce passage entre les langues :

Et puis, malgré tout, une certaine peur de la parole. Je dis bien peur de la parole et non honte. D'une manière ou d'une autre, il m'est possible de répondre à toutes les questions qu'on pourrait me poser sur mon verbe en une seule et unique phrase : je suis écrivain, que voulez-vous que j'y fasse, les choses viennent du ventre. Parce que le ventre demande un peu de place sur notre terre en question. Parce que les gens semblent ignorer que c'est de la viande que nous vient la vie…[159]**.** *Qu'est-ce que tu veux […]. C'est toujours lourd. Les mots aussi. Mais maintenant ce qui compte pour moi, c'est ce qui dort sous les mots et non les mots eux-mêmes ; ce qu'il y a sous les vies.*[160]

Au Maghreb, l'Algérien Kateb Yacine vit a posteriori son entrée à l'école et sa maîtrise du français comme l'élément de rupture qui le sépare définitivement de sa mère, en un processus irréversible d'aliénation. C'est pourquoi il affirme que la langue française reste *un butin de guerre* et déclare écrire *dans la gueule du loup*.

Préférant l'humour, le Marocain Abdelkébir Khatibi se joue de cette dichotomie linguistique dans son récit, *Amour Bilingue,* qui développe une longue variation sur un amour à deux langues qui métaphorise sa situation de bilingue.

Que désirait-il ? Quel fut cet abîme entre lui et lui, dans leur langue commune. Lui demandait-il l'impossible ? Pour lui parler, il était traduit lui-même par un double mouvement : du parler maternel à l'étranger, et de l'étranger en étranger en se métamorphosant, dieu sait pour quelles extravagances ![161]

---

158 Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé,* Paris, Seuil, 2002, p. 11.

159 Gretta Rodriguez- Antoniotti, Sony Labou Tantsi, *Encre, sueur, salive, sang : textes critiques*, Paris, Seuil, 2015, p. 8.

160 Soni Labou Tantsi, *L'ante-peuple,* Paris, Seuil, 1983, p. 111.

161 Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue,* Casablanca, Maroc, Eddif, 1983, p. 219.

Pour tous ces écrivains issus d'une périphérie dont le regard reste invariablement tourné vers un centre français, l'enseignement de la langue française, l'accès à sa culture, et la décision d'écrire dans cette langue s'accompagnent d'un regard réflexif sur eux-mêmes et sur les langues qu'ils portent en eux.

Mais en parallèle, ils se construisent avec un fort sentiment de dépossession du fait de leur position de dominés dont la langue est mise à l'écart. C'est ce qu'exprime Abdelkébir Khatibi, dans *La mémoire tatouée*, lorsqu'il parle d'un « *ensablement* » de la « c*ulture du peuple dominé* » qui voue celui-ci à l'errance dans « *l'espace brisé de son histoire* »[162].

Car en présence de la langue dominante, l'individu colonisé ressent le vide laissé par l'absence ou la minorisation de son idiome et de ce fait, il devient l'Étranger, « unhomely », c'est-à-dire dans une position d'inconfort linguistique qui impacte son rapport à toutes les langues dans lesquelles il évolue.

À ce sujet, Gilles Deleuze et Félix Guattari tirent la conclusion suivante : « *Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation* »[163].

- *L'inconfort linguistique*

Dans son essai consacré à Assia Djebar, Mireille Calle-Gruber fait référence dans le titre, *La résistance de l'écriture*, à un thème essentiel dans l'œuvre de l'auteure algérienne. Car cette résistance qui semble la caractériser tient à la situation de l'écrivaine en tant que femme dans un milieu d'hommes, et dans la manière par laquelle ses propres langues doivent, pour coexister, se faire une place dans l'exiguïté d'un champ qui n'est pas conçu pour les accueillir. De ce fait, « *le questionnement crucial à l'égard de la langue d'écriture* »[164] et le rapport conflictuel entre langue acquise et langue-source est au cœur de toutes ses problématiques ; c'est pourquoi l'écrivaine affirme, « *[…] j'avais le sentiment qu'en moi il y avait une sorte de conflit entre les deux langues, le français et l'arabe* »[165].

---

[162] Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée,* Paris, Denoël, 2002, p. 46.

[163] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 29-30.

Je reprends ici la notion de *littérature mineure* telle qu'elle a été théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, en référence à Kafka qui avait pour langue maternelle le yiddish, qu'il n'écrivait pas, parlait une langue nationale, le tchèque, et écrivait en allemand.

[164] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 9.

[165] CV, p. 89.

Mireille Calle-Gruber considère cette vigilance accrue au problème linguistique qui se dessine dans la seconde période de la romancière comme « *un déplacement majeur* », « *une urgence de tous les instants* »[166].

De son côté, Réda Bensmaïa, se référant lui aussi au concept de littérature mineure[167] de Gilles Deleuze et Félix Guattari, considère que les écrivains francophones au Maghreb, au lendemain de l'indépendance, se trouvent dans une situation intenable, « *impossible* » car il « *leur est impossible de ne pas écrire* » du fait que seule, la littérature pouvait permettre à « *une conscience nationale incertaine et longtemps opprimée* »[168] de s'affirmer. Il se réfère ce faisant, à Abdelkébir Khatibi qui développe, au sujet de la situation du centre français et de ses périphéries, une métaphore de l'arbre dont le tronc serait le français, et les branches ou les racines correspondraient aux apports francophones qui viennent se greffer à la périphérie :

> *Comme la métaphore de l'arbre, ces idiomes différents fleuriraient, en quelque sorte transplantés, autour de ce modèle de référence, de ce principe d'identité que le poète Yves Bonnefoy définissait en tant que règle qui tend à identifier réalité et raison, et permet de ne pas douter que le langage lui-même, dans sa structure, reflète avec précision cet Intelligible.*[169]

Le rapport à la langue orale de l'écrivaine, à partir des *Femmes d'Alger dans leur appartement*, est lié à cette nouvelle donne de la littérature algérienne, ressentie comme une mise en danger, une instabilité provoquée par l'obligation qui lui est faite de se déterminer linguistiquement. S'il est vrai que chaque écrivain instaure son propre rapport aux langues qui l'habitent, l'œuvre ne peut cependant exister que par rapport à un contexte ; et dans un champ multilingue, la richesse, la diversité, mais aussi les ambiguïtés qu'on rencontre font partie des conditions d'émergence de l'énonciation.

---

[166] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 10.

[167] Réda Bensmaïa, « La langue de l'étranger, ou la francophonie, barrée », *Rue Descartes* 2002/ n° 37, p. 69 :

« Pour Deleuze et Guattari, il existe une relation hiérarchisée entre la langue majeure – dans notre cas, le français –, fédératrice, mais également normalisatrice, et les langues mineures qui gravitent à ses alentours, issues, pour la plupart des colonisations, et qui se situent dans l'espace francophone, en dehors de la France ».

[168] Abdelkébir Khatibi, *Francophonie et idiome littéraire*, Édition-diffusion Al Kalam, Rabat, pas de date de publication, cité par Réda Bensmaïa, « La langue de l'étranger, ou la francophonie, barrée », *op. cit.*, p. 67.

[169] *Ibid.*

Ils appellent à une vigilance accrue pour tous les faits de langue, les indices de ce qui fait la spécificité de cette parole qui porte en elle l'empreinte de plusieurs espaces. Car, *« cette énonciation n'est pas une pure extériorité de l'œuvre dans la mesure où la littérature non seulement tient un discours sur le monde, mais gère sa propre présence dans ce monde [...] »*[170].

Ce contexte qui évolue du fait de l'indépendance nécessite, comme on l'a vu précédemment[171], une réflexion de la part de la romancière sur les nouveaux modèles qui s'imposent. Ainsi, en Algérie, la confrontation à un modèle linguistique nouveau dans lequel l'arabe dialectal s'oppose à un arabe classique imposé politiquement vient perturber le rapport à la nouvelle langue nationale. En effet, rappelle Mohamed Benrabah, « *dans les sociétés musulmanes, l'islam est légitimant et l'arabe classique étant le véhicule du Coran devient, de facto, légitimant* »[172],.

Celle-ci n'est plus la langue maternelle mais un idiome coranique figé peu praticable dans la vie quotidienne, tandis qu'en parallèle, le français se charge du poids d'un passé douloureux associé au contexte de la colonisation. De ce fait, l'écrivaine se voit elle-même contrainte de se positionner dans ce nouveau champ afin de définir son espace d'écriture. « *Ainsi, ma parole pouvant être double et peut-être même triple, participe de plusieurs cultures, alors que je n'ai qu'une seule langue d'écriture : la française »*[173], remarque-t-elle à ce sujet. C'est pourquoi elle installe sa littérature dans ce que Homi Bhabha définit comme « a third space », un troisième espace au sein duquel chaque langue viendrait prendre place à côté d'une ou plusieurs autres.

> *[...] the "inter"- is the cutting edge of translation and negotiation, the in-between, the space of the "entre" that Derrida has opened up in writing itself - that carries the burden of the meaning of culture. It is in this space that we will find those words with which we can speak of Ourselves and Other.*

---

170 Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain*, société, Paris, Dunod, 1993, p. 38.
« Une œuvre renvoie de part en part à ses conditions d'énonciation, elle se constitue en construisant son contexte et l'étude de l'énonciation n'est rien d'autre que celle de l'activité créatrice par laquelle l'œuvre se construit le monde où elle naît ».

171 Cf. 1.1.2. L'œuvre en contexte, p. 48.

172 Mohamed Benrabah, *Langue et pouvoir en Algérie, histoire d'un traumatisme linguistique,* Biarritz, Séguier, « Les colonnes d'Hercule », 1999, p. 79 :

« Benbella Affirme par trois fois : « Nous sommes arabes ! » par cette déclaration, le futur président annonce la couleur : dorénavant l'Algérie allait être arabe et musulmane et la langue nationale l'arabe classique. La recherche d'« authenticité » passe par les seules dimensions arabe et musulmane au détriment des caractères berbérophone et francophone ».

173 CV, p. 42.

On peut de ce fait noter l'intertextualité très forte qui préside à sa réflexion sur ce sujet. En effet, si elle cite *l'in-between* d'Homi Bhabha dans *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djebar dédie *Nulle part dans la maison de mon père, à* Gayatri Spivack qui a théorisé l'invisibilité des femmes dans *Can the subaltern speak ?.*

And by exploring this hybridity, this "Third Space", we may elude the politics of polarity and emerge as the others of ourselves.[174]

Référant à cette difficulté qui contraint les écrivains maghrébins, Réda Bensmaïa**Erreur ! Signet non défini.** constate encore l'impossibilité *« de traduire les traits idiosyncrasiques de la société où l'on vit dans une langue qui appartient à une autre « culture »* »[175]. C'est donc là qu'intervient la création d'un third space, un espace intersticiel qui libère l'activité créatrice en délimitant, pour chaque écrivain, un nouveau territoire capable d'accueillir tout ce qui le définit. L'écrivaine elle-même, dans *Ces voix qui m'assiègent*, fait référence à ce lieu interstitiel, ce *in-between* théorisé par les postcolonial studies :

Ainsi, dans l'entre-deux-langues de mon titre, il y a d'abord « l'entre », le between, mais pour faire un jeu de mots facile en français, si cet « entre-between » devient « antre », un antre – en anglais a cave- […]. Comment la langue écrite, s'avançant dans le between, mais évitant l'« antre/cave », pourrait-elle se calmer, vivre dans l'aventure des possibles ?[176]

Assia Djebar se fait ainsi partie prenante de cette réflexion au sujet de l'interstice que recherchent les écrivains francophones au sein de leur langue d'écriture. La scène d'énonciation s'élabore dans cet entre-deux-langues/ between, pour amorcer un processus de reterritorialisation. À travers ce jeu de mots, entre/antre – qui lui inspire un longue développement dans son essai –, elle inscrit ce processus dans un espace souterrain, antre/cave. La langue d'écriture apparaît alors comme un lieu travaillé par des forces sous- jacentes avec lesquelles il faut composer. La romancière affirme ainsi sa volonté de ne pas s'ancrer dans l'un ou l'autre des espaces institutionnalisés, mais de s'inscrire à la croisée des chemins. En refusant de choisir, elle opte pour l'hybridité. Car « *la perception de l'espace est étroitement liée à la sensation de se sentir ou de ne pas se sentir chez soi, voire de se sentir étranger, « unhomely* » »[177], rappelle Homi Bhabha.

---

[174] Homi Bhabha, *The location of the culture,* London, Routledges classics, 1994, p. 209.

Je traduis : « L'entre /l'inter » est la pointe de la traduction et de la négociation, l'entre-deux, l'espace du « entre » que Derrida a ouvert en s'écrivant lui-même - qui porte le fardeau de la signification des cultures. C'est dans cet espace que nous trouvons ces mots avec lesquels nous pouvons parler de Nous-mêmes et de l'Autre. Et en explorant cette hybridité, ce tiers espace, nous pouvons éluder les politiques de polarités et émerger comme d'autres nous-mêmes. »,.

[175] Réda Bensmaïa, « La langue de l'étranger, ou la francophonie, barrée », *op. cit.,* p. 67.

[176] CV, p. 33.

[177] Homi Bhabha, *op.cit.,* cité par Husung Kirsten, *Hybridité et genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui,* Paris, L'Harmattan, 2014, p. 13-15.

Pour la romancière, cette sensation d'inhospitalité est source d'un questionnement qui se traduit par un long silence, une rupture dans le processus d'écriture, au sortir duquel elle se détermine.

> *En 1979 […] je prends conscience de mon choix définitif d'une écriture francophone qui est pour moi alors, la seule nécessité […] dorénavant, à partir de 1979 […] je suis volontairement une écrivaine francophone pour qui « écrire est une route à tracer ».*[178]

Ainsi, elle reconnaît l'asile linguistique, mais en même temps, admet que celui-ci ne peut être fructueux qu'à travers les distorsions qu'on inflige à la langue-hôte, en un mouvement constant qui assure la translation d'un discours à l'autre ; il s'agit donc, selon elle, « *pour les autres, les autochtones [d']inscrire en français légèrement dévié puisque entendu avec une oreille arabe ou berbère, écrire tout contre un marmonnement multilingue* »[179].

Elle poursuit donc son chemin d'écriture de bout en bout dans l'affirmation de sa personnalité multiple. Si elle se considère toujours en marge de la francophonie, cette marge se conçoit d'abord comme un espace liminaire qui l'autorise à garder en elle, au sein même de son français d'écriture, les langues matricielles :

> *« En marge de ma francophonie » (je serais tentée de la compléter : « en marge » mais aussi « en marche »). Oui, mon écriture française est vraiment une marche, même imperceptible ; la langue, dans ses jeux et enjeux, n'est-elle pas le seul bien que peut revendiquer l'écrivain ?*[180]

Le choix de la langue française, l'entrée en écriture se lisent donc, pour elle, comme un acte librement consenti, « *[…] geste augural de franchir moi-même le seuil, moi, librement et non plus subissant une situation de colonisation* »[181].

Assia Djebar expérimente délibérément cette manière d'être dans l'hybridité et, consciente des « jeux et des enjeux »qui y sont à l'œuvre, ne se laisse pas enfermer dans les contraintes d'une pensée binaire, installée entre un centre et sa périphérie.

---

[178] CV, p. 39.
[179] *Ibid.,* p. 29.
[180] *Ibid.,* p. 7.
[181] *Ibid.,* p. 42.

L'écrivaine élargit son territoire en invoquant toujours la nécessité pour elle d'enjamber les frontières, de créer des passages d'une langue à l'autre pour aboutir à une forme qui intègre tout ce qui est présent en elle. « *[…] Ne pas prétendre « parler pour », ou pis, « parler sur », à peine parler près de, et si possible tout contre […] »*[182], précise-t-elle encore.

Jean-Marc Moura insiste sur l'importance de l'ethos dans le cadre des écritures francophones dans la mesure où la manière dont l'auteur se situe dans le champ littéraire, son rapport au centre français, constituent un point déterminant de son écriture. C'est en ce sens que la façon dont l'auteure algérienne se définit permet à ses lecteurs de la situer dans une perspective francophone et de délimiter les contours de son engagement littéraire :

> *Je vous parle présentement en français. Parlant arabe au moins dans ma vie familiale et affective, dès que je dois « m'exprimer » comme on dit sur mon expérience d'écrivain, je m'aperçois que ma pratique de la parole publique est pour moi exclusivement en français.*[183]

Au fil de l'œuvre, on assiste à l'élaboration d'une scène d'énonciation originale, à la tonalité plus personnelle, qui reflète tous les *passages* que l'écrivaine emprunte pour s'affirmer en écriture.

> *[…] Dans le retrait de l'écriture en quête d'une langue hors les langues, en s'appliquant à effacer ardemment en soi toutes les fureurs de l'auto-dévoration collective, retrouver un « dedans de la parole » qui, seul, demeure notre patrie féconde.*[184]

Assia Djebar avoue ici son éternelle quête de et dans la langue, et utilise l'écriture comme une arme contre toutes les tyrannies, l'espace vivace et prolifique où elle s'accomplit en tant que femme, Algérienne et écrivaine.

C'est pourquoi Hassan Wahbi parle d'une « *certaine forme exaltée de devenir dans les mots* », et considère que « *le corps [chez Djebar] est articulé non sur le savoir mais sur la langue* »[185].

---

[182] FA, p. 9.

[183] CV, p.72.

[184] BA, p. 275-276.

[185] Hassan Wahbi, « La lumière de soi, la figure de l'auteur chez Assia Djebar, *Algérie nouvelles écritures,* Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt (dir.), Paris, L'Harmattan, 2002, p. 168.

Car écrire, pour elle, c'est lutter contre ce total évanouissement, cette érosion qui menace la langue et la mémoire. Cette sensation de perte si forte en elle se transforme en une obsession qu'on retrouve dans la quête de la langue perdue qui se poursuit dans la seconde partie de *Vaste est la prison, « l'effacement dans la pierre* ». « *Ainsi, autour de Dougga [...] un mystère semble encore planer autour de l'écriture lapidaire [...] mais aussi celle qui, victime de l'érosion, s'est presque totalement évanouie [...] »*[186].

2.1.2. Un irrésistible et constant déplacement

- *- Une écriture en mouvement*

Assia Djebar a longuement commenté son rapport aux langues, dans ses interviews, ses discours et dans son essai, *Ces voix qui m'assiègent,* qui représente une synthèse de tous ses discours au sujet de la francophonie, de la femme, et du dévoilement de soi. Pour elle, le français est le lieu d'inscription de sa parole multilingue, ce qui implique une transaction constante entre des territoires géographiquement distants, une négociation au sein de l'énonciation pour introduire un parler oral à l'intérieur du signe écrit en langue adverse :

> *[...] Chercher à sortir des limites géographiques de la langue française pour analyser, discuter, mettre en question cette notion ambiguë de francophonie [...] je me place, moi, sur les frontières... Une francophonie en constant et irrésistible déplacement, pourquoi pas ?*[187]

C'est pourquoi on note dans ses récits la permanence de ce qu'elle nomme elle-même un effet de « transhumance », un mouvement de passage qui assure sans cesse le lien entre les différents territoires dans lesquels s'inscrit son écriture. Car la référence aux consonances étrangères vient prendre place dans une forme qui n'a pas vocation à la recevoir et qui implique une constante transaction, la traversée d'une frontière linguistique qui au départ aurait dû paraître étanche. La perméabilité d'un idiome à l'autre survient par le travail auquel se soumet l'écrivaine, grâce à une volonté sans cesse renouvelée de subvertir les codes linguistiques pour construire de nouvelles modalités dans lesquelles l'énonciation devient l'hôte de cette altérité. Djebar prend le risque d'écrire autrement :

[186] VP, p. 143.
[187] CV, p. 10.

Assia Djebar sait à l'évidence qu'un dire poétique est aussi l'œuvre d'une pensée, et qu'elle n'est passeuse que pour autant qu'elle consent au risque qu'est la langue. La littérature, c'est écrire au risque des langues. Assia Djebar sait que pour transmettre, il faut prendre ce risque.[188]

L'écriture chez l'auteure est donc sans cesse ramenée à une forme de passage, l'espace « trans » dans lequel peuvent s'accomplir toutes les dynamiques, le point de convergence de tout ce qui semble, au départ hétérogène, éclaté, donc le lieu où l'hybridité se concrétise.

« *Pour lire Assia Djebar, il faut être prêt à lui emboîter le pas. À bien des égards, son œuvre opère sur le mode du passage, de la déambulation, du détour, de l'aller-retour où le retour est un éphémère pis-aller [...] »*[189], constate André Benhaïm.

L'auteure assure en effet se jouer des frontières et du cloisonnement qui aurait tendance à assigner chaque langue à résidence dans le champ culturel, social et linguistique qui lui est institutionnellement alloué et elle inscrit dans son ethos cette dimension. « *[…] Une femme qui vient de sa culture arabo - berbère mais qui écrit en français, et, dans ce passage de langues, il y a beaucoup plus qu'un passage* »[190].

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, elle analyse minutieusement son rapport à la francophonie. Le titre de cet essai reflète le caractère guerrier que peut prendre le rapport aux langues pour une écrivaine née sous la colonisation française, qui considère que ses idiomes maternels sont en état de siège et doivent se protéger pour subsister.

La langue, comme l'alphabet de l'Alphabase[191] qui permet de passer les frontières, impulse une dynamique, un « *constant et irrésistible déplacement* »[192] qui accompagne le besoin de repousser les limites. Elle utilise un jeu de mots : « *entre-deux-langues* » ou « *entre-des-langues* »,[193] pour matérialiser cette ambiguïté à définir l'espace interstitiel dans lequel se produit le passage d'une langue ou d'une culture à l'autre.

---

[188] *Assia Djebar, Littérature et transmission*, Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe (eds.), Colloque de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, 2002, p. 10.

[189] André Benhaïm, « Pas à pas : l'œuvre vagabonde d'Assia Djebar», *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Audrey Lasserre et Anne Simon Anne (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 185.

[190] *Discours de l'Académie française, op. cit*., p. 11.

[191] Cf., 1.1.3, Les espaces liminaires, p.77.

[192] CV, p. 40.

[193] *Ibid.,* p. 27.

Assia Djebar, installée dans l'entre-deux, entre deux codes peu compatibles, fait de l'hétérogène sa substance. C'est dans la fusion de tous ces éléments disparates qui constituent « *un territoire multiple* » que se fonde son écriture. Loin de se disperser, elle assemble ses dissonances pour modeler son « *in-between »,* sa manière d'être en écriture ; « *entre deux mondes* » et « *entre deux cultures* »[194] de langue/s, affirme-t-elle. « *[...] Sur les marges » de la langue à traverser et à inscrire, ce serait la seule marche, notre seul mouvement profond, au creux même de la langue-en-action : les mots qui s'écrivent et qui se crient [...] »*[195].

On rejoint là un postulat posé par Jean-Marc Moura qui affirme : « *Le premier degré d'appropriation linguistique est l'acceptation du postulat que la langue européenne peut exprimer, au prix de modifications lexicales et syntaxiques plus ou moins légères, une vision autochtone du monde* ».[196]

Cette impulsion qui suggère dans les récits de l'auteure, la traversée des espaces, accompagne le transfert du corps au signe, et autorise enfin la femme à pénétrer dans les lieux de la Loi et des symboles réservés aux hommes, et, ce faisant, elle peut espérer surmonter les interdits qui pèsent sur elle.

Hafid Gafaïti affirme en effet : « *le combat en vue d'acquérir le statut de sujet capable d'incarner la Loi et de la transformer passe nécessairement par l'appropriation du signe, qui correspond à la maîtrise de l'espace où le corps se révèle* ». [197]

Comme nous l'avons vu précédemment, le choix de la langue française requiert pour l'écrivaine, au moment de la décolonisation, une réflexion sur soi qui s'adosse aux choix idéologiques de la jeune nation. Était-il possible de garder le français pour l'écriture sans pour autant trahir les siens ? La langue littéraire, lorsqu'elle n'est pas la langue-mère, n'introduit-elle pas un parasitage des valeurs ancestrales[198], un nécessaire éloignement de toute une partie de soi liée à l'oralité, aux coutumes et au patrimoine ancestral ?

---

[194] *Ibid.*, p. 15.

[195] *Ibid.*, p.28.

[196] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales, op.cit.*, p. 110.

[197] Hafid Gafaïti, *La diaporisation, op. cit., p. 64.*

[198] CV, p. 30.

En fait, je recherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère. Contre la ségrégation de mon héritage, le mot plein de l'amour-au-présent me devient une parade-hirondelle.199

La langue de l'écrivaine est le produit d'un choix et d'un travail artistique qui modèle son énonciation. « *Geste augural* »[200], ou « *chemin à creuser* », l'écriture se conçoit donc comme un espace de liberté, au sein duquel elle forge sa propre esthétique en s'affranchissant des codes, afin de s'adapter à la pluralité linguistique et à la cohabitation.

Ainsi ma francophonie […] ne peut se situer dorénavant que dans cet élargissement du champ. Ma francophonie, de cette façon assumée, ne peut que voguer à travers mutations et mouvances. Je prétends appeler cette pratique francophone un chemin à creuser, à inventer […].[201]

Mireille Calle-Gruber utilise l'expression « à la table d'hôte des langues », inspirée du *Banquet* de Platon, pour insister sur la richesse de ces échanges linguistiques dans lesquels chacune des deux parties se nourrit de la substance de l'autre. « *[…] Chacun apporte la moitié de la tesselle. Les morceaux de la tesselle, ce sont les langues et les cultures des interlocuteurs, lesquels se tiennent dans l'ouverture et l'accueil* »[202].

La transgression qui autorise enfin la fixation de la parole féminine au sein de l'écrit représente, chez la romancière, un des enjeux majeurs qui modalisent le passage de l'oral au texte et l'entrée des femmes dans l'espace public.

C'est pourquoi Hafid Gafaïti, dans son article « Assia Djebar, l'autobiographie plurielle », insiste sur l'importance de cette « *irruption dans le champ littéraire de la femme parole et de la femme signe* », qu'il considère comme « *capitale, en ce qu'elle participe à la formulation de l'identité* ».

---

[199] AF, p. 92.

[200] Ibid.

[201] CV, p. 27.

[202] Mireille Calle-Gruber, « À la table d'hôte des langues », *Cincinnati Romance Review 31*, USA, Université de Cincinnati, 2011 , p. 8.

Il explique en effet :

[…] Dans la culture arabo –musulmane, dès la naissance, « le corps est fait texte » par le rituel qui consiste à faire boire au nouveau-né une gorgée d'eau où a été inscrite, – à l'aide d'une encre faite de plantes marécageuses –, la parole sacrée, un verset coranique.[203]

Il s'agit donc, pour les femmes qui s'emparent de l'écriture, de réinvestir une loi qui était auparavant réservée aux hommes. Djebar en tant qu'écrivaine, se considère donc comme investie d'une mission de représentation de toutes ses « sœurs » qui n'ont pas accès à l'écriture.

[…] Le mouvement de mes personnages – eux les êtres de ma généalogie et leurs femmes, qui, en un sens, me regardent, me défient, attendent aussi de moi que je les tire, que je les fasse entrer, malgré moi, malgré elles, dans la maison de cette langue étrangère – […].[204]

La romancière consacre le troisième volet de son *Quatuor, Vaste est la prison,* à l'errance qui frappe parfois les langues anciennes, et sonde ainsi la transhumance linguistique et la transgression qui, souvent, devient son corollaire. Elle examine la manière dont les idiomes cohabitent, s'acceptent pour, quelquefois, s'effacer en laissant, en palimpseste, quelques signes-témoins à l'intérieur d'une autre langue.[205].

Jughurta, le héros berbère, utilise dans ce récit la langue des Autres, le punique puis le romain, tandis que Zoraïdé, personnage emprunté à Cervantès, est rendue muette par sa fuite qui signe la perte linguistique. Étrangère, transplantée dans un pays dont elle ne parle pas la langue, sa parole est anéantie, et s'efface.

[…] Pressent-elle qu'elle se retrouvera, au terme du voyage, épouse de ce chrétien ou d'un autre peut-être, mais surtout étrangère à la langue de Cervantès ? […] Elle se verra, pour finir, réduite au rôle de sourde-muette éclatante de beauté, c'est vrai – mais alors, elle n'écrira plus.[206]

---

[203]Hafid Gafaïti, « L'autobiographie plurielle », *op.cit.*, p. 150.

[204] CV, p. 150.

[205] Abdelkébir Khatibi, *Francophonie et idiome littéraire*, *op. cit.*, p. 182.

« […] La substitution du français à la diglossie se manifeste dans un dédoublement perpétuel qui revêt la forme d'un palimpseste».

[206] VP, p. 173.

Dans ce roman, l'enchâssement des récits, les ruptures temporelles installent dans l'énonciation les marques de la dissémination et pointent sa fugacité. Plus que l'effacement dans la pierre et le travail de l'érosion, ce sont les hommes qui mettent la langue oubliée des ancêtres en péril. Néanmoins, les héritiers, ceux pour qui elle a compté en tant que patrimoine mémoriel, s'acharnent à la préserver.

Ainsi, lors l'invasion de son pays, le bey de Constantine emploie l'alphabet berbère comme outil de lutte contre l'occupant et en fait le symbole de la résistance, ce qui lui confère une composante subversive.

> *[…] Et si le bey Ahmed, parlant évidemment le berbère chaoui, ayant appris à Constantine, grâce à des nomades sahariens de passage, cette écriture du secret, l'utilisait comme code : considérant que cet alphabet devenu si rare, peut seul parer au danger de l'interception ? [...] alors que cet alphabet ancien est presque totalement perdu, en ce milieu du XIX° siècle, par la majorité de la population. Le chef résistant l'utilise comme écriture du danger, justement pour conjurer le danger !*[207]

L'écriture assure ainsi la fixation des discours que l'oralité aurait pu laisser se perdre faute de moyens adaptés et joue donc le rôle de relais. Elle est de ce fait le lieu dans lequel l'auteure construit une parole pérenne capable de résister au passage du temps. Cette sensation de mouvement est présente tout au long de ses romans dans la manière dont celle-ci parvient à créer des ponts entre des époques souvent très espacées dans le temps, ou encore à établir un dialogue entre les générations. Dans *Vaste est la prison,* l'histoire de la stèle de Dougga fait défiler les civilisations et instaure un lien entre passés lointain et proche. L'auteure soutient ainsi la thèse d'une continuité linguistique sans faille qui traverse le temps, malgré les absences mémorielles qui semblent affirmer le contraire. Ainsi, l'alphabet qu'on croyait perdu ressurgit après plusieurs siècles, préservé au cœur du désert.

De la même manière, la romancière instaure dans son récit un dispositif qui assure une forme de continuité intergénérationnelle qui l'autorise à confronter des situations en diachronie pour en faire ressortir les analogies ou les contradictions, et, ainsi, suivre le fils de leurs évolutions. Elle inscrit ainsi une perspective panoramique qui, au moyen d'une constante traversée des espaces, dépasse les clivages temporels et spatiaux.

[207] *Ibid.,* p. 145.

La romancière institue, par ce procédé, de nouveaux modes de représentation en se jouant de la dichotomie entre les territoires du passé et du présent, ou encore entre la représentation de soi et celle de l'Autre. Ainsi, en s'autorisant le franchissement de toutes les frontières, elle parvient à établir la synthèse de toutes les différences pour examiner non ce qui sépare, mais au contraire ce qui rapproche les individus et les civilisations. « *Ainsi va la course, le temps d'un roman, ou d'un récit, ou d'une courte nouvelle. Écrire ou courir. Courir et se souvenir. En avant, en arrière, où serait la différence ?* ».[208]

- *Une cartographie discursive*

Il est régulièrement question de la notion de passage pour parler de la façon dont les œuvres littéraires francophones gèrent, non seulement « *le discours sur le monde* », mais encore leur « *propre expérience au monde* »[209]. C'est en ce sens qu'Alfonso de Toro affirme : « *La francophonie, et particulièrement au Maghreb, je la considère comme une cartographie de Passages, ce qui reste hybride et se refuse à l'assimilation ou à l'adaptation quelconque* »[210].

Assia Djebar, pour sa part, assure ce franchissement des barrières linguistiques et discursives qui délimitent sa « *cartographie* » personnelle qui lui permet de trouver une forme adéquate pour ramener l'arabe, langue du désir et de l'affect, dans sa littérature. Mais surtout, elle développe une dynamique de la langue d'écriture qui l'autorise à progresser dans la recherche de ses formes, sans se laisser brider par des contraintes de genre ou de style. Dès le début de la seconde période, avec *Femmes d'Alger dans leur appartement*, intervient une volonté d'inscrire au sein de l'énonciation « *les traces de ruptures* », « *les accents suspendus dans le silence du sérail* » et « *tout timbre féminin proféré sous le masque* »[211]. Le texte littéraire s'adapte pour accueillir l'écoute et à la traduction d'une parole féminine.

[208] CV, p. 150.

[209] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories post-coloniales, op. cit.*, p. 43.

[210] Alfonso De Toro, « Post-colonialisme-Post-colonialité - Hybridité concepts et stratégies dans la francophonie et le Maghreb francophone », p. 11, www.limag.fr, date de consultation : 4/2/2018.

[211] FA, p. 8.

Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées… Récits fictifs ou frôlant la réalité – des autres femmes ou de la mienne -, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un avenir incertain, informel.[212]

On peut voir dans ce court extrait l'importance du rythme phrastique haché et saccadé. La fragmentation qui préside à cette parole reconstituée se donne également à voir dans l'assonance en « f » qui réfère au discours féminin – fragmentées/fictif/ frôlant/femme –, tandis que l'imaginaire s'inscrit dans une temporalité problématique entre un passé et un présent dont l'issue à venir est incertaine. De même la fictionnalité participe à cette indétermination, puisqu'elle *frôle* la réalité.

De fait, chez la romancière, l'intersection entre l'arabe et le français n'existe pas et il lui faut inventer une aire où la conjonction devient possible. C'est en ce sens qu'apparaissent les notions de frontières ou de passages, corridors où les langues peuvent exister les unes avec les autres pour construire un champ littéraire basé sur cette multiplicité linguistique en action. « *Oui, faire réaffleurer les cultures traditionnelles mises aux bans, maltraitées, longtemps méprisées, les inscrire, elles dans un Texte nouveau, dans une graphie qui devient « mon » français* »[213], précise-t-elle encore.

Dominique Maingueneau affirme en effet : « *Ce sont les œuvres [francophones] qui décident où passe la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de leur langue* »[214], et il constate « *la nécessaire référence à la langue maternelle et son intégration au texte littéraire français* ». En ce sens, on peut considérer que le titre : *Ces voix qui m'assiègent… En marge de ma francophonie,* constitue à lui seul, une piste et laisse entrevoir toute la réflexion qui se poursuit au fil de l'œuvre. D'une part, l'auteure semble habitée par toutes ces voix qui viennent envahir son imaginaire ; le choix du verbe « assiéger » suggère une fatalité qui pousse inéluctablement l'écrivaine vers une écriture de transmission ou une confrontation qui peut être parfois conflictuelle. D'autre part, comme l'indique le second segment de ce titre – rajouté pour l'édition canadienne – « en marge de ma francophonie » – ces voix restent à la lisière de son espace francophone et ne peuvent s'y introduire que par sa volonté propre.

---

[212] *Ibid.*

[213] CV, p. 29.

[214] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation, op. cit.*, p. 141.

La romancière est l'intercesseuse qui assure le passage et celles-ci ne parviennent à intégrer l'espace énonciatif que par le travail référentiel qu'elle effectue, à la jonction entre les deux systèmes linguistiques.

> *Pour qui veut écouter, puis transmettre, puis précautionneusement dire, à peine laisser perler, ne pas déformer par l'enflure, par l'hyperbole d'une révolte attendue, en somme pour qui a le souci de faire le passeur – la passeuse – sur un ton juste, d'une voix sûre, et prolonger cette parole pleine, grave ou hésitante, ou fragile, pour la fixer sans la souiller, ni l'exhiber –seulement pérenniser cette trace, tatouage de l'origine –, serait-ce vraiment cela écrire, quand on est femme, et que l'écho de la tribu fantôme vous devient maison et prison ?*[215]

Cet extrait manifeste le caractère testamentaire de l'écriture djebarienne, car pour l'auteure, écrire revient à intégrer la chaîne de transmission d'une lignée féminine. Elle définit de ce fait, la nécessité de se plier à une obligation de neutralité qui la contraint à restituer ce travail d'écoute en préservant son exacte tonalité à l'intérieur du texte littéraire. Ce qui vient confirmer l'implantation de son énonciation dans la tradition orale du conte, comme nous le verrons ultérieurement. Elle obéit à un serment de vérité qui a pour absolu de (re)transcrire une parole, de prolonger une mémoire des mots, afin d'ouvrir l'étau de la claustration.

> *Si bien qu'écrire devient inscrire, transcrire, écrire en creux, ramener au texte, au papier, au manuscrit, à la main, ramener à la fois chants funèbres et corps enfouis [...]. Peut-être qu'un écrivain fait d'abord cela : ramener toujours ce qui est enterré, ce qui est enfermé, l'ombre si longtemps engloutie dans les mots de la langue... Ramener l'obscur à la lumière.*[216]

L'enjeu de cette vocation se définit clairement dans cette suite : écouter, transmettre, dire, ne pas déformer, prolonger la parole reçue à travers l'écriture. La transmission de ce legs oral nécessite ainsi une attention très soutenue de l'écrivaine, au plus près des sonorités et des accents venus de l'autre langue, afin de dessiner une cartographie linguistique. Elle ramène au sein de la littérature des formes discursives inspirées de l'arabe, des références orientales qui se laissent appréhender grâce à une transformation des rythmes de la langue française.

---

[215] CV, p. 88.

[216] AN, p. 49.

Les consonances arabes de la langue maternelle, plus poétiques, très féminines, sont transcrites à l'aide d'un vocabulaire français qui doit s'adapter. L'écho de l'idiome matricielle se développe ainsi par un tour poétique de la phrase ou par des formules arabes retranscrites dans une forme qui suggère un ailleurs et laisse filtrer leur étrangeté. Assia Djebar installe une veine narrative qui configure ces *passages* à l'œuvre sous forme d'une respiration des mots, un souffle emprunté à la langue souterraine, qui vient infiltrer les formes du discours littéraire.

Dans *Ces voix qui m'assiègent,* l'écrivaine scrute toutes les facettes de sa vocation à représenter les femmes de son pays. Elle fait part de ses doutes sur la pérennité d'un discours qui passe d'une langue à l'autre et modalise ainsi la difficulté à représenter une parole silencieuse et volatile, à travers le signe inscrit par *le kalam/ la plume*, jusque-là interdit aux femmes.

> *En somme, est-ce que tant de narrations cabrées – cavales se précipitant ou fugueuse reculant –, tant de mouvement désordonné parce que cherchant incessamment son issue, si tôt que cela serait écrit en langue française, sous mes doigts, se figerait ? Se statufierait ? S'immobiliserait pour prendre la pose, pour l'effet esthétique, pour l'écoute des autres, eux aussi immobilisés ?*[217]

L'auteure perçoit avec une acuité rendue plus vive par sa situation de femme éduquée dans deux traditions le danger de perdre dans ces passages, la sève de cette oralité qui, comme elle le constate, pourrait se figer et se vider de son sens. À travers cet incessant retour sur ce qui fait la spécificité de son écriture en francophonie, elle détermine les contours de son écriture et de sa scénographie. Elle y souligne de ce fait, l'importance de sa *franco-graphie*, et son attachement à la langue française qui fait partie d'elle-même, au même titre que l'autre, celle des ancêtres.

> *Mais aujourd'hui, il y a ma parole présente : et ma parole est de langue française. Je suis une femme, et de « parole française ». Cette parole certes aurait pu se déployer sur un autre registre - en arabe ou éventuellement dans une autre langue : il n'en reste pas moins que mon écriture, dans son texte original, ne peut être que française.*[218]

[217] AF, p. 281.

[218] CV, p. 147.

Son implantation mûrement réfléchie dans la francophonie/ francographie, apparaît ici comme un acte performatif qui assure la pérennité de sa parole en tant qu'écrivaine francophone. Par cet acte de langage, elle délimite sa scène d'énonciation et (re)définit sa posture en restant toujours dans cette zone liminaire, à cheval entre les deux langues.

Mireille Calle-Gruber dans *La résistance de l'écriture*, évoque un *tempo* par lequel l'œuvre trouve son équilibre dans cette *transhumance* qui devient constitutive, car affirme-t-elle, « *l'écrivain est habitant habité du mouvement* »[219].

Djebar avoue en effet sa recherche de formes adaptées à cette hybridation de la langue et semble y parvenir enfin à l'issue de sa césure :

> *[…] Je n'ai pas eu conscience d'abord que c'était la langue, non pas perdue, mais la sonorité de la langue maternelle que je tenais à retrouver constamment dans la chair de la langue française […]. J'en étais là avec ce désir de langue maternelle qu'il faut rendre sensible dans le rythme de ma phrase, quelques fois dans la chair du mot, dans la recherche des allitérations, ou, peut-être, un certain mouvement des personnages.*[220]

Selon Michel Foucault,

> *L'œuvre peut se révéler en tous ses fragments, même les plus minuscules et les plus inessentiels, comme l'expression de la pensée, ou de l'expérience, ou de l'imagination, ou de l'inconscient de l'auteur, ou encore des déterminations historiques dans lesquels il était pris[…].*[221]

C'est pourquoi on peut penser que chaque mot arabe qui est énoncé dans sa forme initiale ou traduit par l'auteure porte en lui la trace de cette métaréflexion sur le multilinguisme qui se trouve ici à l'œuvre. Il participe ainsi à cette incursion dans la « *chair de la langue française* »[222] que l'écrivaine investit.

---

[219] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture, op. cit.*, p. 81.

[220] Lise Gauvin, entretien avec Assia Djebar, « Territoires des langues », L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens, Paris, Karthala, 2009, p. 20.

[221] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*, p. 35.

[222] CV, p. 86.

Assia Djebar écrit en français, aime et souffre en arabe, et garde en elle l'empreinte de la langue ancestrale perdue depuis deux générations, le berbère. Pour elle, la langue est une maison aux multiples issues. Elle est d'abord la « maison de [s]on père », puisque c'est lui qui l'a menée à l'école ; mais c'est par ailleurs un lieu où il faut faire le deuil de la langue des origines, car ce dernier lui a également transmis en héritage cette perte du berbère qu'il n'a pas pu/su préserver. C'est pourquoi la romancière est habitée par la sensation aiguë d'une perte linguistique qu'elle ressent comme une perte d'identité. « *Le terrible, c'est la perte. Vous avez oublié que vous n'avez pas. Mais vous avez l'ombre de ce que vous avez perdu. C'est cette ombre-là que vous ramenez dans la chair de la langue.* »[223]

Privée de l'idiome de ses ancêtres, le berbère, la romancière a le sentiment qu'elle risque également de perdre, si elle n'y prend pas garde, le dialecte de sa mère, ce qui constituerait une irrémédiable dépossession de soi.

La pratique du français en tant que langue véhiculaire et d'écriture peut donc se vivre comme une mise en danger au plan identitaire, car elle ramène au caractère radicalement problématique de sa propre appartenance tant à un champ littéraire, qu'à une/des société/s. Ce manque n'en finit pas de retentir en elle, au cœur même de ses autres langues, et exprime une volonté de ne plus jamais affronter cette incomplétude à travers les autres idiomes qu'elle a reçus ou choisis. Car les langues maternelles apparaissent comme des mécanismes de résistance pour la survie et la perpétuation des sociétés en position dominée.

> *[…] par la présence agrandie de la mère (femme sans corps ou au contraire multipliée) se trouve être le nœud solide d'une incommunicabilité quasi totale des sexes. Mais en même temps, dans le domaine de la parole, la mère semble avoir mobilisé en fait la seule expression authentique d'une identité culturelle, limitée certes, au terroir, au village, au saint populaire, quelquefois au « clan », mais en tout cas concrète et ardente d'affectivité.*[224]

Anne-Marie Nahlovsky dans son ouvrage, *La dame au livre*, considère qu'Assia Djebar a perdu sa langue maternelle au profit de la française offerte par le père[225] ; de ce fait, cet idiome absent reviendrait sous forme de fantasme dans son écriture, et c'est son souvenir, lié à un imaginaire collectif féminin, qui renaîtrait.

223 *Ibid.*

224 Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 79.

225 Anne-Marie Nahlovsky, *La dame au livre : les écrivaines algériennes de langue française*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 51.

« *Parce que une langue en moi cognait l'autre*, *[...]* »[226] affirme en effet la romancière dans l'incipit de V*aste est la prison*. Cette mise en tension des deux langues, leur affrontement parfois, montre à quel point la cohabitation peut, par moment, se révéler violente puisqu'elle révèle la situation conflictuelle dans laquelle évolue l'individu bilingue.

L'écrivaine adosse sa réflexion à un impensé des langues qui définit sa démarche. Elle est à la recherche d'un magma qui existe avant même leur surgissement, comme si les sons, les murmures ou les cris précédaient la parole et construisaient un espace ante-linguistique tout aussi révélateur et producteur de sens.

> *Ce gargouillis – de la colère, de l'impuissance, de la blessure – l'informe qui cherche sa forme, c'est-à-dire une langue avant qu'elle ne se place, qu'elle ne se dépose, qui frémit pour prendre son envol – ce gargouillis qui sourd, qui enfle, au risque de vous étouffer, de pourrir, de vous pourrir et qui, par chance, devient langue [...]. L'informe du bruit non encore dit, de l'amont de l'écrit non encore fixé [...].*[227]

Le dialecte des femmes fait donc appel à « *la part noire, le refoulé* »[228] qui affleure à travers les registres sonores qu'elle décrit ; un impensé en voie de création qui peine à se réaliser et qui remonte à travers des formes inexprimées du langage qui viennent s'incorporer à l'alphabet de l'oralité féminine.

L'auteure abordera plus tard, dans *Les nuits de Strasbourg,* ce que l'expatriation et la transhumance linguistique peuvent avoir de fécond. Elle poursuit en effet dans ce récit, l'expérimentation d'une énonciation inscrite dans les lieux de passage et y marque encore cette détermination à rester dans des territoires multiples. dans lesquels plusieurs histoires se croisent et se développent.

Comme « *un signe de la rencontre des peuples, de leurs langues, et de leurs histoires [...]* »[229], écrit-elle au sujet de Strasbourg. Car cette cité devient sous sa plume un symbole de la cohabitation linguistique caractérisée par ce mouvement des langues qui mène les personnages, au gré des aventures humaines, à confronter leurs histoires et leurs langues.

---

[226] VP, p. 14.

[227] CV, p. 31.

[228] *Ibid.,* p. 49.

[229] NS, p. 234.

Le contexte des langues en présence est l'objet d'une mise en scène portée par le travail sans cesse renouvelé sur les formes et les structures. Chacune d'elles doit apparaître vivante, palpitante de toute la richesse de son contexte mémoriel, culturel et sociologique, en laissant cependant de l'espace pour les autres idiomes.

Le berbère, dans *Vaste est la prison*, dévoile toutes les ressources d'une langue presque perdue, préservée comme par miracle. À sa suite s'enchaîne la responsabilité des femmes qui ont eu la tâche de veiller sur cet héritage. « *Notre écriture la plus secrète, aussi ancienne que l'étrusque ou que celle des « runes » mais, contrairement à celles-ci, toute bruissante encore de sons et de souffles d'aujourd'hui, est bien legs de femmes [...] »*[230].

Le corps, en tant que lieu de l'affectivité, source de la voix et du langage assure cette continuité et apparaît comme un vecteur de la transmission linguistique et donc de la translation vers d'autres formes d'expression. « *Toujours entre corps et voix/ et ce tangage des langages[...]* » écrit l'auteure en ouverture de *Ces voix qui m'assiègent*. Car le corps reste , comme le rappelle Malek Chebel (au sujet de la vision du corps dans la tradition du Maghreb),

> *[...] Le lieu d'inscription de l'acte éducatif, de la parole, du désir, de l'histoire individuelle et collective. Il est l'école de la mémoire du groupe, celle qui enregistre, endigue ou amplifie divers niveaux de communication : verbe, espoir, imaginaire et symbole.*[231]

Pierre Bourdieu considère le langage comme lié au corps physique et à sa dimension sociale, ce qui fait de celui-ci un canal de communication directement issu du corps, une dimension de *l'hexis corporelle*[232] dans laquelle se construisent le rapport à la société et la représentation du monde social.

C'est dans cette optique que Mireille Calle-Gruber parle du corps des femmes comme d'une zone frontière, où s'inscrit encore et toujours cette démarcation entre dedans et dehors. Car, constate-t-elle, « *si la femme est lieu même de déchirure et de division, c'est dans son corps, corps de naissances et de morts, que passe la ligne des partages, la ligne des passages, frontière vive »*[233].

---

230 VP, p. 163.

231 Malek Chebel, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, P.U.F., « Sociologie d'aujourd'hui », 1984, p.196.

232 Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Gallimard, 1983, p. 89-90.

233 Mireille Calle-Gruber, *La résistance en écriture, op.cit,.* p. 91.

La relation qui se construit entre la langue d'écriture et la langue-source porte donc en elle la trace symbolique du corps et de la mère, comme marques d'une culture mais aussi d'une éducation dans laquelle ce corps-mère est réprimé. À travers lui se déploie la parole des mères qui s'élève au-dessus du silence. Mais celle-ci a besoin pour exister, de ce relais d'une langue qui la fixe dans le signe et dans le concret, le français de l'écrivaine.

> *Le son muselé des langues orales derrière elle [la langue française], des langues muettes en hors-champ, mise dès l'enfance hors du centre de la lettre, leur son, leur mouvement, le trop plein de leur vie masquée ressurgissent dans ce français-là, et produisent dans sa chair une effervescence.*[234]

Le champ littéraire se perçoit dès lors comme un espace de retranscription d'un champ inaudible, et le français se transforme paradoxalement en canal de transmission de la parole arabe féminine jusque-là muette. La mise en texte de l'oral, symbole d'une mémoire ancestrale offerte par la généalogie féminine et donc, en première instance par la mère, se fait donc par le truchement de la langue dominante, ce qui n'est pas sans créer, par moment, un certain malaise.

> *J'écris pour me frayer mon chemin secret, et dans la langue des corsaires français, [...] oui, c'est dans la langue dite étrangère que je deviens de plus en plus transfuge. Telle Zoraïdé, la dépouillée. Ayant perdu comme elle ma richesse du départ, dans mon cas, celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la mobilité du corps dénudé, sinon la liberté.*[235]

Ainsi, l'auteure algérienne reste constamment attentive à tout ce qui se joue entre la langue du père et celle de la mère. À la fois langues d'amour et de mort, elles rappellent que cette diglossie qui enrichit place néanmoins son acquéreur dans une situation complexe qui l'amène à se remettre sans cesse en question.

Les représentations langagières s'inscrivent de la même façon dans ce conflit qui aboutit, au cours de l'œuvre, à la mise en place d'une poétique qui parvient à faire cohabiter les langues et dialoguer les cultures. La scène d'énonciation se conçoit comme un espace paratopique où chacune d'elles participe à l'émergence d'une forme particulière qui joue autant sur les convergences que sur les divergences pour affirmer sa particularité.

---

[234] CV, p. 149.

[235] VP, p. 172.

L'écriture se transforme, sous la plume de l'auteure , en un outil qui permet de sublimer la diversité linguistique acquise sur les bancs de l'école française. Mais à travers ces passages, ses reconfigurations d'une langue dans l'autre, ce jeu des sonorités, elle garde toujours présent en elle ce qui la lie aux femmes de sa communauté ; celles qui n'ont pas eu la chance, comme elle, d'apprendre à lire et à écrire, et les autres, les émancipées qui qui paraissent « *en rupture de harem* »[236]. Sa cartographie personnelle intègre autant les lieux de passages qui actent de la transgression que ceux de la proximité qu'elle crée avec les autres femmes.

2.1.3. Les représentations de la femme-récit

Les romans d'Assia Djebar sont généralement portés par des figures de femmes qui, par leur personnalité et le charisme qu'elles dégagent dans leur manière de s'exprimer, peuvent être considérées comme des femmes-récit qui donnent à l'ensemble de l'énonciation son orientation. Peut-on alors envisager à travers leurs trajectoires et le lien communautaire qu'elles établissent, l'avènement d'un mode d'énonciation qui arriverait à effacer le décalage entre l'écrit et l'oral et réussirait la gageure d'inscrire ces formes de mise en récit différentes au sein du texte littéraire.

- *Une symbolique sororale*

La/les langues d'Assia Djebar participent à installer le sentiment de sororité qui anime l'auteure et la pousse à se définir à travers le contact permanent qu'elle établit avec les autres femmes. Car c'est à travers le langage que se tisse ce lien. *« Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes [...] »*[237], rappelle-t-elle.

En effet, selon les psychologues, le lien fraternel apporte stabilité et permanence, car « *la fratrie assure pour les enfants une fonction de soutien et préserve l'unité familiale d'un émiettement* »[238]. Pour les frères, cette relation très forte et très complexe installe un processus d'identification-différenciation qui permet de forger le caractère.

---

[236] CV, p. 68.

[237] OS, p. 20.

[238] Monique Buisson, *La fratrie, creuset des paradoxes,* Paris, L'Harmattan, 2003, p. 32.

Car la fratrie est généralement le lieu où se construit pour la première fois le lien social, où l'identité personnelle se confronte à une autre, plus globale qui enclenche une première socialisation.

« Nos différences[entre frères] ne nous rendent jamais totalement étrangers l'un de l'autre, de même que nos ressemblances ne font pas de nous des êtres identiques »[239], affirment les psychologues.

L'écrivaine invoque très souvent cette sororité qui l'unit aux femmes de sa communauté et inscrit, au vu de ces éléments, sa relation à celles-ci dans une perspective quasi familiale, car elles ont en commun une histoire qui tisse une attention fraternelle. Dans son *Discours de l'Académie française*, elle confirme la pérennité de ce rapport qui assure la symbiose entre celle qui s'est détachée de son milieu naturel et ses « sœurs ».

Car, dit-elle, cette rencontre détermine une nouvelle façon de regarder et amorce un nouveau projet d'écriture.

> *Réapprenant à voir, désirant transmettre dans une forme presque virgilienne, ce réel, j'ai retrouvé une unité intérieure, grâce à cette parole préservée de mes sœurs, à leur pudeur qui ne sait pas, si bien que le son d'origine s'est mis à fermenter au cœur même du français de mon écriture.*[240]

Cette solidarité communautaire découverte durant le tournage de *La nouba*, vécue comme « *une leçon éthique et esthétique* »[241], renouvelle les perspectives d'écriture et annonce la féminisation du discours enclenchée dès le début de la seconde période, avec *Femmes d'Alger dans leur appartement.*

> *Sororité, serait-ce cet œil caché, mais plat et infiniment ouvert qui attend sous le flux muet de l'amitié ? Sororité n'est pas porosité, ni à plus forte raison morosité mutuelle, non. Seulement une friabilité de l'émotion amorcée, son vacillement dédoublé. Les mains, les gestes, le sourire tardent à dire. État de semblance qui, en dépit de la parenté parfois, ou malgré l'enfance commune, se découvre peu à peu, se dévoile brusquement : un soleil après la pluie.*[242]

---

[239] *Ibid.*

[240] *Discours de l'Académie française, op. cit.*,p. 19.

[241] *Ibid.*

[242] VP, p. 309.

Ce bref passage de *Vaste est la prison* résonne comme un manifeste pour cette fraternité dans laquelle les femmes peuvent trouver aide et compréhension. L'auteure y définit sous une forme poétique les représentations psychologiques, sociales et culturelles de cette fonction porteuse d'une symbolique très forte qui met au premier plan des qualités féminines de fidélité, d'écoute et d'empathie.

La sororité cristallise, en un sens, la cohésion du groupe dans cette société fermée. Cette représentation de l'unité féminine représente un des modes de première socialisation des filles, dans le cadre bien défini de l'univers maternel et du harem.

> *[…] Et je rétablis la couture avec les femmes de mon enfance […]*[243]*./ Nous, enfants dans les patios où nos mères nous apparaissent encore jeunes, sereines […] nous, dans le bruissement alangui des voix féminines perdues, nous en percevons encore la chaleur ancienne […] ces îlots de paix, cet entracte que garde notre mémoire […].*[244]

Grâce à cette construction affective, ses racines, ne représentent plus un obstacle pour l'auteure, car elles admettent la différence. Son altérité n'est plus problématique puisque les sœurs se ressemblent, partagent un passé commun, au sein de la famille/ du harem, même si chacune d'elles suit par la suite un chemin différent. Tout se passe comme si celles-ci préservaient leur affection et leur complicité, sans tenir compte du moment où leurs voies divergent. Seul demeure le lien tissé dans l'enfance, auprès de la mère et des femmes. Pour l'écrivaine, ce rattachement représente la seule solution pour éviter l'émiettement qui pourrait surgir de la multiplicité des situations dans lesquelles s'est édifiée sa personnalité. *« Le murmure des compagnes cloîtrées redevient mon feuillage »*[245], affirme la narratrice de *L'amour, la fantasia*.

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, elle examine une autre dimension de cette sororité, plus large encore, puisqu'elle accueille également les aïeules de la lignée.

---

[243] *Ibid.,* p. 223.

[244] FA, p. 258.

[245] AF, p. 304.

[…] un mouvement intérieur redevenait perceptible- je le découvrais en rendant compte par une mémoire sororale piaffant au bord du vorace oubli […], oui je le sentais, le mouvement de résistance de tant de mes aïeules sans écriture, mais bruissantes, mais vivantes.[246]

Cet état transcende donc le temps et il n'est pas question de le limiter aux femmes de sa génération. Elle englobe dans une même perspective celles du passé, celles d'aujourd'hui, et celles à venir. Car cette notion symbolique unit entre elles les femmes du harem, sans pour autant en exclure les autres. Elle offre un espace dans lequel celles-ci sont entre elles et développent une relation de connivence, une solidarité profonde basée sur la compréhension née d'une expérience commune[247].

Dans la tradition maghrébine où les liens de famille sont indéfectibles, se sentir *comme sœur* signifierait appartenir à un tout, une unité qui ne peut être ébranlée, dans laquelle chacune reconnaît l'autre comme un reflet ou une continuité de soi.

L'écrivaine se sent, de ce fait, immédiatement proche des femmes du mont Chenoua parce qu'elle est enchantée de se retrouver en elles. Elle réintègre par ce biais la chaîne de transmission et l'héritage symbolique du passé et de la langue et devient le maillon manquant. Elle peut alors accomplir le saut de l'oralité vers l'écriture-ouverture : « *Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons* »[248] déclare la narratrice de *Vaste est la prison*, qui se sent dès lors, investit d'une mission.

Car cette solidarité introduit dans la narration l'expression du « nous pluriel » qui inclut la narratrice-auteure comme membre à part entière de l'expression nominale diégétique. « *[…] Comme si, de la langue maternelle, la vibration secrète avait besoin, pour m'atteindre, de passer par l'amour d'une sœur… » ai-je dit « langue maternelle », alors que je devrais évoquer cet écho sororal ou son chavirement* ! »[249], confie Isma dans *Vaste est la prison*.

---

[246] CV, p. 92.

[247] Michèle Vialet, « Filles et mères dans *Vaste est la* Prison : un ethos de survie », *Nomade entre les murs…,* Mireille Calle-Gruber (dir.), *op. cit.*, p. 265.

Dans cet article, Michèle Vialet considère qu'il existe au Maghreb « un ethos féminin dont les signes principaux seraient la vulnérabilité et l'acceptation de la volonté masculine signe d'« une défaite maternelle […] comparable au meurtre œdipien de la théorie freudienne », dissocié de l'ethos masculin viril ».

[248] VP, p. 175.

[249] *Ibid.*, p. 304.

Mireille Calle-Gruber considère en effet que le *Quatuor* développe « une véritable *poétique* de la sororité »[250], dans la mesure où l'auteure se place très naturellement en héritière de ces femmes et établit dans ses récits un mode de représentation spécifique de cette alliance.

En effet, la place qu'investit l'écrivaine dans l'énonciation se confirme par la manière dont elle se présente – à travers ses narratrices – : écouteuse, passeuse, scripteuse. Elle affirme sans cesse sa position et reste dans un entre-deux qui, loin de l'éloigner de ses sœurs, la rapproche en lui permettant de se rendre utile : elle est celle qui, sortie du harem, y revient pour en préserver le langage, le sauver de l'anéantissement qui le guette. Elle réintègre de cette manière l'histoire collective et trouve sa place à l'intérieur de cette communauté, échappant définitivement à l'exclusion provoquée par l'école et le père.

C'est en ce sens que le texte se fait « *chambre d'échos* »[251] de cette altérité/ipseité qui caractérise la romancière. Car, représenter cette communauté, c'est de fait se représenter soi-même ou se regarder dans un miroir qui renvoie l'image d'une femme telle qu'elle aurait pu être.

De la même façon, dans *Les alouettes naïves,* Houria et Chérifa, les sœurs de Nfissa, occupées à broder leur trousseau, et soupirant d'ennui, apparaissent comme des hypothèses de ce que celle-ci aurait pu devenir si son père ne l'avait pas inscrite à l'école française Dans ce roman, c'est Nadjia, la jeune sœur qui a eu le même parcours d'émancipation que Nfissa qui seule, participe à son intimité ; elle est l'alter ego de l'héroïne, celle qui a tout partagé avec elle (et surtout l'école) jusqu'à la fin de l'adolescence. Elle pourra par ailleurs accomplir ce qu'elle-même n'a pu mener à son terme et participer activement à la lutte pour l'indépendance de son pays.

Dans *Les enfants du nouveau monde*, les nombreux personnages féminins établissent entre eux des rapports très forts, basés avant tout sur l'identité sexuée; Amna et Chérifa agissent en sœurs et chacune d'elles est sensible à ce qui fait mal à l'autre ; Lila crée la même relation avec son amie Suzanne. Elles sont toutes unies et attentives les unes aux autres.

La généalogie djebarienne se forge également à travers les rapports tribaux ou familiaux et crée une solidarité féminine qui se traduit par un besoin de rester « *à côté, tout contre* », au plus près de ces voix et de tout l'univers sonore de ces femmes.

---

[250] Mireille Calle-Gruber, « Femmes en Islam : *Loin de Médine* », *Femmes et tradition du Livre,* textes réunis par Claude Cazalé-Bérard et Andrée Lerousseau, Lille, C. Cazalé-Bérard et A. Lerousseau éditeurs, 2006, p. 121.

[251] CV, p. 92.

Djebar avoue en effet, « *[...] une immersion totale en généalogie féminine…»*[252], vécue comme un *« ressourcement »* qui la ramènerait dans le giron de l'univers maternel.

Car, en s'attaquant comme elle le fait à la « *saisie des voix féminines* »[253], elle conjure le risque d'« ensevelissement » qui guette les voix du harem, ce qui dénote d'un impérieux désir de capter l'éphémère et le volatile ;ce qui, dans la parole, est par essence difficile, voire impossible à fixer. L'écrivaine marque ainsi une indéfectible solidarité qui la mène à se projeter dans ces destins qui surgissent à travers des voix. « *[...] Tirer donc cette mémoire féminine, lambeau après lambeau, muscle après muscle, peut-être aussi souffrance après souffrance, en tout cas lien après lien à devoir dérouler, pour ainsi donner vie… en langue française !* »[254].

Dans sa manière d'investir la langue, se lit la volonté permanente de l'écrivaine de créer un territoire d'écoute, « *surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues* »[255], avoue-t-elle dans son essai.

Dalila Hannouch utilise la métaphore du « miroir d'écoute »[256] pour définir cette manière de mobiliser la langue en y inscrivant l'ouïe comme médium privilégié de la compréhension de ce monde féminin.

Pour la romancière algérienne, la langue arabe demeure un mode de reconnaissance, un signe de ralliement à une culture du harem, héritée de sa mère et des femmes de son enfance. C'est pourquoi le sentiment d'une alliance sororale perçue comme constitutive de sa culture arabe affleure dans son langage. Cette attention à l'univers maternel prend la forme d'une tonalité marquée par une affectation d'élégance représentative d'une manière féminine d'investir la langue. En même temps, cette modalisation vise à confirmer la dichotomie qui sépare le masculin du féminin.

Le métatexte joue également un rôle important dans la mise en place des représentations sororales, car il constitue une manière de re-légitimer en permanence l'implantation de l'auteure (en tant que narratrice) au sein de cet univers féminin.

---

[252] *Ibid.,* p. 40.

[253] CV, p. 96.

[254]AN, p. 40.

[255] CV, p. 44.

[256] Dalila Hannouche, « Les pouvoirs de la lecture, trois textes d'Assia Djebar », *Assia Djebar*, Najib Redouane, Yvette Benayoun-Szmidt, *op. cit.*, p. 351.

Terme emprunté à Kaja Silvermann qui s'en sert pour désigner le cinéma dans son livre, *The acoustic miror : the female voice in psychoanalysis and Cinema.*

Ne pas prétendre « parler pour », ou pis, « parler sur », à peine parler près de , et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit. [257]

L'auteure installe sa scène d'énonciation dans cette proximité agissante avec le harem, et en tout état de cause, avec la langue arabe. Pour elle, l'enfance s'associe à un territoire qui se définit par la complicité et l'attachement des femmes entre elles. De ce fait, les représentations de la sororité sont autant de marques discursives qui dénotent de l'importance référentielle de l'univers maternel et de ses manifestations, essentiellement liées au mode oral. « *[…] un îlot de paix marqué par la complicité et caractérisé par une forme d'oralité sotto-voce [...] celle des "chuchotements de tendresse [...] des complaintes perdues".* »[258]

Les modalités de l'énonciation sont ainsi mises en forme pour exploiter l'activité souterraine du dialecte d'origine, et instituent la nécessité de voir différemment et de transmettre au cœur d'une esthétique personnelle.

Dans le *Discours de l'Académie française*, l'auteure revient encore sur le rôle prépondérant de son passage au cinéma qui lui a révélé l'importance de cette oralité féminine, déterminante pour son écriture, et la complexité de cet héritage linguistique hybride.

Quant à la langue française, au terme de quelle transhumance, tresser cette langue illusoirement claire dans la trame des voix de mes sœurs. Les mots de toute langue se palpent, s'épellent, s'envolent comme l'hirondelle qui trisse, oui, les mots peuvent s'exhaler, mais leurs arabesques n'excluent plus nos corps porteurs de mémoire.[259]

Cette isotopie de la sororité parcourt l'ensemble des romans djebariens et institue un niveau supplémentaire de représentations. Il constitue un paradigme féminin qui reflète la sensibilité de l'auteure aux problèmes des femmes maghrébines, et son engagement à leurs côtés. Pour elle, les femmes sont sœurs parce qu'elles sont femmes. Cette sororité reste néanmoins révélatrice de modes de fonctionnement basés sur un processus de défense, ou du moins de solidarité, face à l'élément masculin[260].

---

[257] FA, p. 8.

[258] *Ibid.*

[259] *Discours de l'Académie française, op.cit.*, p. 19.

[260] Cf., Partie II, 1.1, L'évacuation du masculin, p. 220.

- *Les femmes-conteuses*

Cette manière d'être en écriture, inspirée des femmes-conteuses, aide la romancière à surmonter l'irréductibilité. Car ce paramètre reste le pari majeur que fait Djebar pour des idiomes aussi différents l'un de l'autre que peuvent l'être l'arabe et le français. Chacune de ces deux langues véhicule une vision du monde, et dans chacune d'elle ressort une façon de penser et de s'exprimer qui représente l'une ou l'autre de celles-ci. Une part de son Orient s'immisce dans son Occident d'écriture et s'y installe dans une combinaison qui marque le choix de ses thèmes et le style de son énonciation. La manière dont la romancière laisse l'arabe irriguer son discours littéraire la replace dans la tradition des femmes-conteuses de son pays et définit en partie le lien sororal.

Le conteur, d'une manière générale, constitue un maillon dans la chaîne de transmission de l'histoire d'un peuple ou d'une communauté[261]. Conter, raviver la mémoire, c'est retrouver le langage des ancêtres et se placer dans la lignée. C'est rétablir le lien et assurer la pérennité de cette oralité féminine qui reste au cœur de toutes les problématiques djebariennes. L'implantation du récit s'origine ainsi dans un imaginaire culturel foisonnant qui charrie également des formes linguistiques anciennes ou étrangères, d'origines diverses, en rapport avec les influences multiples qui sont venues enrichir la langue algérienne.

Hélène Cixous exprime la richesse intérieure de cette langue d'écriture imprégnée par tous les apports d'une culture féminine :

> *Il y a une langue que je parle ou qui me parle de toutes les langues […]. Et cette langue je la connais, je n'ai pas besoin d'y entrer, elle jaillit de moi, elle conte, c'est le lait de l'amour, le miel de mon inconscient. La langue que se parlent les femmes quand personne ne les écoute pour les corriger.*[262]

[261] Philippe Vaillant, *Le présent du conte, Étude sur l'oralité du conte traditionnel et ses fondements métaphysiques*, Paris, L'Harmattan, « Métaphysique au quotidien », 2013, p. 21.

« Il n'est pas inutile de préciser le sens du mot *tradition*, tout au moins dans l'acception qui oriente notre démarche. Tradition veut dire transmettre. Ce qui est transmis de peuple à peuple, de communauté à communauté, d'individu à individu. Transmission orale d'une fiabilité et d'une efficacité telles qu'elle sert de fondement aux civilisations et de support à l'histoire des peuples […]. Une tradition est une réalité vivante, en adaptation constante, toujours en conformité avec ses origines selon ce qu'elle transmet. Dès qu'elle n'est plus transmise, elle se fige ou s'éteint. Dans son sens le plus élevé, la tradition est l'enseignement oral de maître à disciple, qui a toujours existé et qui existe toujours. Enseignement des principes fondamentaux de l'universalité[…]. Œuvre de l'oralité […] parce qu'elle est agent de l'inexprimable, ce qui n'est pas l'inconnaissable ».

[262] Hélène Cixous, *Le livre de Prométhéa*, Paris, Gallimard, 1983, p. 30.

Assia Djebar n'utilise pas à proprement parler la technique du conte dans ses récits, mais elle reprend la posture de la conteuse telle qu'on la perçoit dans sa culture d'origine. Il s'agit généralement d'une femme d'un certain âge qui assure le relais de l'histoire de la famille ou de la tribu, en racontant aux jeunes et aux moins jeunes, lors des veillées, les mythes et les histoires qui ont été mémorisés d'une génération à l'autre.

> *Petite mère, suppliait Nfissa dans le lit, blottie contre l'aïeule, parle – nous de ton époux… Personne d'autre que toi ne l'a connu, pas même mon père […]. Votre aïeul, (que Dieu l'ait en sa miséricorde) avait cinq fils, parmi lesquels votre grand-père […].*[263]

Toute femme, quelle que soit sa place dans la hiérarchie familiale, détient par le fait de savoir raconter, une place spéciale dans la communauté :

> *Écoute, ma petite fille, écoute ! intervient à tout instant la vieille, et elle conclut par un soupir, avant de prendre une gorgée de café brûlant : Oh, ils en ont fait, Seigneur, ils en ont fait !… […] – Écoute ma petite, écoute !… reprendra les jours suivants la vieille paysanne, assise dans la cour […].*[264]

L'auteure insiste dans cette mise en parole sur le rôle de l'écoute, car la transmission se fera à celle qui sait être attentive aux mots et qui deviendra à son tour la narratrice. Le canal de transmission de la tradition orale passe assurément par cette capacité d'écoute dont Djebar se prévaut régulièrement tout au long de son œuvre, à travers la narratrice qui la représente.

Dans *Les alouettes naïves,* les récits sur le passé se déroulent essentiellement dans la première partie intitulée « *Autrefois* », et sont mis en exergue, sous forme de tableaux narratifs qui reprennent la mise en scène d'une parole rapportée à l'ancienne, comme le ferait une de ces conteuses. La romancière se place dès lors dans une posture de médiatrice qui lui permet de fixer cette parole orale pour l'inscrire dans son texte. Car le conteur *« se veut médiateur par son métier d'artisan de la parole, responsable en tout point du texte oral »*[265], précise Philippe Vaillant.

---

[263] AN, p. 172-173.

[264] *Ibid*., p. 324.

[265] Philippe Vaillant, *Le présent du conte, Étude sur l'oralité du conte traditionnel et ses fondements métaphysiques op. cit.*, p. 23.

À côté de sa fonction ludique, le conte possède une fonction pédagogique destinée aux enfants et adolescents auxquels il faut enseigner l'histoire d'une communauté. On peut également y trouver une dimension initiatique qui permet l'intégration à travers le récit des origines, des mythes et des codes d'une communauté[266].

Dans ce lieu clos du harem où les femmes sont entre elles, les plus vieilles meublent le temps en racontant des histoires des temps anciens. De cette façon, toutes, y compris l'auteure, ont reçu dans leur enfance un héritage qui nourrit leur imaginaire et les prépare à prendre le relais – ce qui relève de la fonction initiatique du conte –.

Ces dépositaires de la mémoire transmettent ainsi une histoire qui peut remonter au plus loin. Ce faisant, elles inculquent des formes linguistiques, un registre de langue qui est fait de tours anciens, de proverbes, d'aphorismes et d'une forme dialectale préservée par le confinement des femmes dans le harem. Elles livrent ainsi la mémoire de leur famille et de leur tribu et assurent la conservation de l'histoire de leur peuple et de leur langue. Dans le roman djebarien revient régulièrement cette image d'un cercle d'enfants écoutant le soir, les paroles d'une aïeule :

> *La conteuse demeure assise au centre d'une chambre obscure, peuplée d'enfants accroupis, aux yeux luisants […] la voix lance ses filets loin de tant d'années escaladées, la paix soudain comme un plomb. Elle hésite, continue, source égarée sous les haies de cactus.*[267]

Le conte représente donc un mode de transmission d'une mémoire ancienne, souvent douloureuse (puisque liée à l'invasion coloniale), qui joue un rôle central dans la connaissance mémorielle. De femme en femme, de génération en génération, se construit un univers de paroles, un héritage littéraire très pur, préservé justement par l'isolement et l'absence d'influences hétérogènes. Interdite de parole et d'image puisque privée de vie publique, la femme investit le langage et libère ses émotions ainsi que son imaginaire à travers le chant et le conte.

---

[266] Suzy Platiel, « L'enfant face au conte », *Cahiers de l'Inalco, Paris,* 1993, 33, p. 59, Halshs, 00606 144, date de consultation : 9/11/2019.

Suzy Platiel, ethnolinguiste, considère que chez l'enfant, « les contes lui apprennent son rôle et sa place dans la communauté en lui disant les qualités valorisées, les normes de comportement admises ou refusées et les limites à ne pas franchir pour lui-même et à l'égard des autres ».

[267] AF, p. 201.

- Durant huit ans, dans son coin, elle me parlait, elle me parlait ! Je l'écoutais… L'année où les Français entrèrent dans notre ville, elle était jeune épousée […]. Or, dans ces nuits d'effroi, voici que Mma Rkia accoucha d'une fille. Dehors, on entendait le bruit du carnage et des balles […].[268]

Cette transmission de l'aïeule à l'enfant permet à celle-ci de se transformer à son tour, à l'âge adulte, en *écouteuse*[269]*,* chargée de recevoir les récits et de les restituer dans l'écrit. La conteuse est celle qui rapporte une histoire qu'elle choisit soit dans un corpus de contes folkloriques traditionnels, soit dans l'hagiographie musulmane ou dans l'histoire de la communauté.

La narratrice, dans *L'amour, la fantasia,* se souvient du « *récit d'une tante qui débitait en de multiples variations une biographie du prophète […] »*[270], tandis que la « *mère de[sa] mère [lui] parlait longuement des morts en fait, du père et du grand-père maternels* »[271].

De par leur âge et leur place dans la communauté, Lla Lbia et Zohra Oudai les protagonistes de *La femmes sans sépulture,* constituent des figures idéales de conteuses. Elles sont chargées, dans ce récit, de la mission de raconter l'histoire d'un passé à la fois assez proche, mais lointain, du fait de la chape de silence sous lequel il a été enterré par les Politiques. Celles-ci représentent ainsi toutes deux la culture du harem et la tradition orale, à travers une double focalisation ; chacune d'elles complète par son témoignage une partie de la légende de Zoulikha. À travers leurs récits, s'écrit une autre version de la guerre d'Algérie. L'une, citadine arabophone au langage raffiné, rapporte l'histoire à partir de la cité de Césarée et transmet une forme dialectale au registre soutenu ; « *Dame Lionne a une mémoire tenace, quand il s'agit de l'histoire familiale de chaque maison de ce quartier des douirates* »[272], tandis que la seconde, Zohra Oudai, représente une population campagnarde, souvent berbérophone.

---

268 AN, p. 178.

269 FS, p. 238.

270 AF, p. 242.

271 *Ibid.*

272 FS, p. 110.

Lla Lbia sera donc dans l'énonciation, la mémoire du quartier des douirates et des familles de la Cité, celle qui relaie l'histoire de Zoulikha et celle de la mort des fils Saadoun. Elle est d'ailleurs caractérisée dans l'énonciation par sa capacité à raconter le passé :

> *Dame Lionne […] elle enjambe les temps, elle est mémoire pure et […] n'a pas son pareil pour, au contraire, désormais faire revivre le passé ! Le menu et concret passé de ces femmes, la plupart invisibles aux autres, au monde.*[273]

Le cadre du récit établit une alternance de plusieurs versions de l'histoire, chacune portée par un personnage de femme qui a été proche de Zoulikha. Le croisement des points de vue donne au récit une légitimité référentielle, car il permet de tracer les contours d'une personnalité hors du commun et de réexaminer de façon objective les conditions de sa disparition.

Zohra Oudai introduit son histoire par un procédé contique traditionnel : « *si cette table pouvait parler…* »[274]. Comme chez LLa Lbia, l'attitude corporelle et les intonations font partie des procédés narratifs :

> *Zohra Oudai a hoché la tête, replongée dans ce passé pour le revivre – l'amertume ayant disparu de sa voix, elle est devenue conteuse presque joyeuse, en tout cas impétueuse […]. Et, pour terminer son histoire « […] elle a conclu, peu avant de leur dire au-revoir : -Dites –moi, mes petites, où trouver de nos jours une telle femme ?*[275]

Ces voix qui s'entrecroisent agissent comme des jalons posés pour accompagner l'anamnèse qui se dessine sur le chemin d'écoute. « *Il semble que la voix de Zohra Oudai les enveloppe, les pousse sur le chemin, en trace mouvante et infatigable, en un flux imperceptible, murmurant contre leurs oreilles, elles qui, de concert, gardent le silence* »[276]. De cette façon, par la structuration des phrases, leur mélodie calquée sur le dialecte oral, par la coordination d'évènements épars, l'histoire de Zoulikha gagne en cohérence et devient un conte populaire. On aboutit ainsi à la création d'un mythe, d'une légende de la femme sans sépulture qui hante les lieux *;* « *Comme si Zoulikha restée sans sépulture flottait, invisible, perceptible au-dessus de la cité rousse* »[277].

---

[273] *Ibid.*, p. 167.
[274] *Ibid.*, p. 40.
[275] *Ibid.*
[276] *Ibid.*, p. 80.
[277] *Ibid.*, p. 166.

Aux côtés de ces deux personnages de conteuses vient prendre place une troisième figure, celle de la narratrice-auteure. En utilisant des modalités analogues à celles des deux autres protagonistes, Assia Djebar se place dans cette culture de la narration contique à laquelle elle fait régulièrement référence pour définir sa place dans la diégèse[278] : « *l'écouteuse* » qui « *retrouve l'espace de l'enfance* » pour se décider à « *déroule[r] enfin le récit !* » afin de « *faire revivre le récit d'hier scandé par les mots [...] »*[279].

Elle s'inclut par ce biais dans cette communauté et en diverses occurrences, s'affirme dans la posture de « l'écouteuse »[280], de la « passeuse »[281], ou encore de la « quêteuse »[282], c'est-à-dire celle qui va à la recherche de la parole et qui possède une fonction de sauvegarde.

La romancière écrit « *la passion de Zoulikha* »[283] à l'aide de ces « voix chevauchées » qui revisitent une histoire de femme. Le conte apparaît comme un outils privilégiés pour raconter la vie des femmes en temps de guerre et les épisodes douloureux auxquels elles ont souvent participé. L'auteure, pour pallier le déficit informatif au sujet de son personnage principal, introduit une tonalité fantastique qui l'autorise à narrer des faits reconstruits dont la vérité ne peut être attestée. De cette façon, l'imaginaire prend le relais lorsque l'enquête ne peut aboutir. Avec un lyrisme qui imite la tradition arabe (dans laquelle on n'hésite pas à forcer le trait pour accentuer la tonalité épique), l'énonciation investit le domaine du conte. Par le côté hallucinatoire du discours, l'hyperbole et le tragique qui se développent, elle compense l'absence d'ancrage référentiel.

> *Comme si, par mes cheveux dressés un à un en l'air, par les bords effilochés de ma toge paysanne poussiéreuse, l'ange Gabriel allait me soulever, me faire planer au-dessus de la foule et des soldats agglutinés, m'incliner ensuite progressivement, scintillante sous les rayons solaires, au-dessus de la ville là-bas, en avant du phare et de la place romaine, puis au-dessus de toi, accroupie, tête levée, dans notre humble patio.*[284]

[278]On peut affirmer que la narratrice est bien un double de l'auteure puisqu'elle fait référence à la « maison de son père », à son travail de cinéaste et à son appartenance, par sa généalogie, à la ville de Césarée, créant ainsi dans le discours les modalités de sa légitimité.

[279] FS, p. 50.

[280] *Ibid.,* p. 238.

[281] *Ibid.,* p. 151.

[282] *Ibid.,* p. 165.

[283] *Ibid.,* p. 18.

[284] *Ibid.,* p. 221.

Lorsque l'actualité le nécessite, ces conteuses participent à la création d'une légende concernant un fait ou un personnage. Elles se place dans la continuité d'une tradition très anciennes, née avec les *rawiyates* de l'époque antéislamique auxquelles Assia Djebar donne voix dans *Loin de Médine*.

Musulmanes ou non musulmanes [...] elles trouent par brefs instants, mais dans des circonstances ineffaçables, le texte des chroniqueurs qui écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits [...].

Plusieurs voix de rawiyates entrecoupent cette reconstitution, tissant l'arrière-plan de ce premier théâtre islamique – comme si des contemporaines, anonymes ou connues, observaient des coulisses de quelle façon, sitôt Mohammed disparu, les mises en scène du pouvoir se cherchent, se brouillent, se superposent.[285]

Ce rôle de rawiya, ou de conteuse, est donc celui qui est dévolue à l'écrivaine qui, dans ses romans, narre l'histoire de son pays et de sa culture et reprend, en quelque sorte, le relais. C'est ainsi qu'un récit annexe, mis en abime, se greffe à l'histoire de la femme sans sépulture pour rapporter les violences de la guerre d'Algérie. L'histoire des frères Saadoun, tués par les militaires français au cours d'une soirée qui a marqué les mémoires, fait écho à l'histoire de Zoulikha et élargit le champ des représentations des violences de la guerre coloniale.

J'ai vu mon amour fusillé
Dans la cour d'une prison noire
J'ai crié, je n'ai pas crié
On lave son sang chaque soir ![286]

La narration de cet épisode marquant dans la vie du quartier des *douirates* de Césarée commence par une complainte qui s'élève dans le soir. Car le chant, pour les femmes du harem, est un moyen d'expression proche du conte, un outil pour révéler des états d'âmes et raconter ce que l'on a tu. Cette mélodie inattendue agit comme le déclencheur d'une nouvelle narration et donne à Lla Lbia l'occasion de révéler, encore une fois, ses talents. Il met en place un contexte propice à l'histoire que va raconter la vieille dame à son invitée.

[285] LM, Avant-propos, p. 7-8.
[286] *Ibid.*, p. 67.

Une voix un peu aiguë s'envole par – dessus le muret […] Les volutes du chant pur déroulent le premier vers de la complainte […]une corde de luth égrène un son grave. La voix de l'inconnue, telle une lame d'acier dans l'espace, se déchire pour le vers suivant.[287]

En racontant de l'assassinat des fils Saadoun par l'armée coloniale, Lla Lbia fait entrer les trois jeunes gens dans la légende de la ville de Césarée, aux côtés de Zoulikha. Une manière pour elle de recréer les modalités de la fraternité homme-femme, et de rappeler l'absence de discrimination sexuelle durant cette période de guerre.

J'étais autrefois laveuse des morts, commence Lla Lbia. La nuit de la mort des fils Saadoun, ce fut pour moi, dans cette époque de tourmente, la nuit la plus longue ! Noir son souvenir encore devant mes yeux, que Dieu nous assiste, que Mohammed et son ami, le doux Abou Bekr, nous soient intercesseurs pour nous, les orphelines ![288]

Ces faits de guerre sont ainsi traités comme des contes populaires narrés par les grands-mères et rejoignent par ce biais toute la geste des ancêtres.

J'ai pris la parole devant toutes, tandis que je contemplais ces trois jeunes gens : « […] Écoutez, vous toutes, et inclinez-vous : ce sont nos lions ! Le Messager de Dieu est leur témoin, à présent au vestibule de l'Éden !… »[289]

On pénètre ainsi dans l'univers de cette narration par la mise en place de la scène d'énonciation qui s'y réfère : une nuit longue et éprouvante, dans « *cette époque de tourmente* » qui désigne la guerre d'Algérie. La référence à la mort des frères Saadoun indique le thème, tandis que les invocations religieuses inaugurent ce nouvel espace de parole et le placent sous la protection divine. De cette façon, la conteuse se met elle-même en condition pour dérouler son histoire. Lla Lbia se comporte comme une tragédienne, elle « *déclame* », « *frappe vigoureusement de son pied, se soulevant d'un coup, en s'appuyant de la hanche sur le tabouret qui résonne* »[290], instaure des temps de pause, des silences qui font ressortir l'importance de ses mots. Elle agit « *comme si elle s'engloutissait vingt ans en arrière* », pour affirmer la vision qui l'habite durant son récit.

---

287 *Ibid.,* p. 29.

288 *Ibid.,* p. 31.

289 *Ibid.,* p. 41.

290 *Ibid.*

C'est par les effets de sa voix et les expressions de son corps que la diseuse restitue la progression des émotions face aux évènements dramatiques et provoque la montée en puissance de cette force évocatrice : « *La voix de Dame Lionne vacille [...]. Puis elle reprend fermement [...]. Devant Mina, la dame aux voiles blancs frangés de mauve ouvre en croix ses longs bras osseux enveloppés de mousseline* »[291].

Une prose poétique, riche en métaphores, dans laquelle les éléments et la nature elle-même participent au drame, accentue la théâtralisation: « *Je me souviens qu'en ce début de nuit, la pluie s'est mise à tomber ; et nos larmes, maintenant silencieuses, semblaient des oueds qui, sur le carrelage, se mêlaient à l'eau de la création* »[292], raconte Lla Lbia.

L'architecture polyphonique du roman, comme les chapitres consacrés aux voix de femmes de *L'amour, la fantasia,* sont donc soutenus par une scène d'énonciation directement inspirée des procédés de la culture orale. Ils confirment la constante référence à des modes de d'expression traditionnels qui installent dans l'énonciation l'écho de la culture des origines et révèlent l'hybridation du discours.

La romancière, dans *L'amour, la fantasia,* montre également comment, la fillette acquiert grâce aux connaissances acquises à l'écoles, une légitimité qui l'inscrit dans la lignée des aïeules. Elle devient alors, de manière précoce, un des chaînons qui permet à la tradition féminine de s'enrichir et de se perpétuer. « [...] *Lla Zohra qui se surprend à suivre cette histoire comme une légende d'aède .- Où as-tu entendu raconter cela ? reprend-elle avec impatience. - Je l'ai lu ! rétorquè-je* »[293].

Édouard Glissant parle au sujet de l'écriture du conte d'une *« espèce d'imprégnation de la parole mise en scène par le conteur créole dans s(m)on écriture* »[294]. De la même façon, on ne peut s'empêcher de noter dans la polyphonie de ce récit une i*mprégnation* similaire qui tend à reproduire l'architecture du conte portée par le rythme des phrases, ses sonorités poétiques, et par la manière dont les narratrices se mettent en scène. Les modalités de la tradition orale s'inscrivent à l'intérieur du discours romanesque et permettent à l'auteure de revenir à un espace-temps et à une forme de langage liés à la famille, à l'enfance et aux traditions qui lui ont été transmises.

---

[291] *Ibid.,* p. 36.

[292] *Ibid.,* p. 37-38.

[293] AF, p. 142.

[294] Édouard Glissant, « L'imaginaire des langues *»,* entretien avec Lise Gauvin, *Études françaises*, *28* (2-3), p. 19. https://doi.org/10.7202/035877ar, date de consultation : 2/2/2018.

Mais c'est en un retour dysphorique et cauchemardesque que le conte est évoqué dans un poème placé en ouverture de *Ces voix qui m'assiègent ;* car il marque, à ce moment-là, le retour à des temps incertains et violents qui troublent l'imaginaire de l'auteure.

Les morts, mes morts voraces qui dans les contes de minuit

Des grands-mères

Des sorcières redoutables

Aux yeux noircis et aux paumes écarlates

M'ont secouée

[…] Nous, les filles du patio

À la lueur des quinquets/et le sable, en perles noires s'écoule

Les aïeules conteuses veillent/ de leur mémoire d'ébranlement […] écrire ce feu

Nous qui serons femmes

Ou à jamais fillettes-femmes

Nous accroupies en ronde[…].[295]

En recontextualisant son époque pour en faire un conte de minuit, digne d'un cauchemar, Assia Djebar retravaille son ethos et se présente comme une narratrice confrontée à une histoire d'épouvante peuplée de morts qui se doit donc de perpétuer leur mémoire.

Par l'utilisation des techniques reçues en héritage, la romancière confirme les influences qui viennent irriguer sa recherche d'une forme littéraire adaptée aux multiples facettes de sa personnalité et affirme sa volonté de participer à la préservation d'une culture orale du harem. Les modalités du conte participent ainsi à une mise en représentation des paroles féminines et mettent au cœur du processus de narration la figure de la femme-conteuse investie du pouvoir de transmettre l'histoire d'un peuple et d'une communauté.

[295] CV, p. 16.

2.1.4. Les instruments discursifs de l'oralité féminine

La redécouverte d'une tradition orale d'essence féminine marque un tournant énonciatif remarquable dans les récits de l'auteure. On se demandera donc sous quelles formes les modalités de féminisation des énoncés s'inscrivent, dans l'œuvre et quelles représentations de cette communauté des invisibles émergent alors.

- *Les modalités de l'hybride discursif*

Dans l'univers djebarien, l'identité discursive se met en place grâce à un dispositif d'étrangeté qui sillonne la langue d'écriture et constitue un indice de lecture. Car l'énonciation annonce dans sa forme la référence à un ailleurs des langues qui agit en palimpseste, puisque celui-ci fait appel à d'autres systèmes linguistiques très éloignés dans leurs modalités, et relevant de logiques distinctes.

L'entrecroisement de ces systèmes étrangers les uns aux autres crée les conditions d'une énonciation hybride qui fonctionne par des mécanismes de transformation et de translation d'une langue à l'autre, et mobilise la traduction. Néanmoins, il faut noter que c'est rarement une traduction littérale qui reprendrait autant que possible l'image des mots d'un idiome pour venir les implanter dans l'autre. Il s'agit d'un mode de représentation qui interviendrait pour recréer un imaginaire de cette langue et faire en sorte que l'allocutaire puisse la pressentir ou la ressentir au sein de l'hôte. Comme l'affirme Gérard Genette, « *il faut y voir un contrat implicite et allusif qui doit au moins alerter le lecteur sur l'existence probable d'une relation* »[296] entre cet arabe oral et le français d'écriture. Ce jeu inter-linguistique vient stimuler l'imagination car il lui offre un élargissement sur de multiples territoires, et, comme le souligne Abdelkébir Khatibi, « *même si le texte semble émaner d'une voix française, il porte les signes d'autres systèmes linguistiques qui le traversent et le modifient* »[297].

Assia Djebar dispose de trois langues : le français, acquis grâce au père, qui est devenu sa langue d'écriture, l'arabe dialectal, idiome de la mère, qui réfère à l'univers de cette dernière et des femmes arabes, et le berbère ancestral, ancré dans la mémoire, mais qu'elle ne parle pas. La cohabitation au sein de sa littérature de signes hétérogènes qui se croisent, s'associent et se transforment au contact les unes des autres participe à l'originalité de ses textes.

[296] Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, p. 17.

[297] Abdelkébir Khatibi, *Francophonie et idiome littéraire op. cit.*, p. 182.

Je prends conscience de mon choix définitif d'une écriture francophone qui est, pour moi alors, la seule nécessité : celle où l'espace en français de ma langue d'écrivain n'exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi sans les écrire.[298]

L'énonciation doit donc construire ses propres modes de représentation pour mettre en présence une langue qui résonne dans une autre qui n'avait pas vocation à la recevoir. L'insistance sur un accent et une prononciation de l'arabe dialectal qui distinguent les femmes de la cité de Cherchell (dont elle est originaire), ainsi que la référence très fréquente à la musique andalouse participent le plus souvent à mettre en place cette scénographie qui s'affine au fil de l'œuvre.

La référence régulière à tous ces petits détails du parler arabe et à sa musique font que le lecteur sait qu'il a affaire à une auteure algérienne issue d'une bourgeoisie citadine d'origine andalouse, dont le parler est une marque distinctive.

Pareillement, ne me frappait pas encore l'iniquité de la claustration des femmes de ma famille. Seulement leur poésie, leur chaleur non dénuée parfois de mélancolie ; seulement aussi la fierté de ma mère, une aristocrate, à mes yeux, dans son voile raidi de soie [...].[299]

De la même façon, le recours à l'onomastique qui privilégie les prénoms arabes fait partie d'un procédé de mise en place de la scène d'énonciation typiquement en relation avec les origines de la romancière, et permet la caractérisation des personnages. Les prénoms choisis apportent souvent un éclairage sur leur personnalité et les parent de qualités qui révèlent une manière d'être que l'auteure veut mettre en évidence.

Le prénom de Hania, l'apaisée, utilisé dans *Vaste est la prison* et dans *La femme sans sépulture*, suggère un personnage pondéré et paisible.

Dans *La femme sans sépulture* Lla Lbia, dame lionne, signe le caractère volontaire de la cartomancienne qui sera un relais pour Zoulikha Oudai et un soutien pour ses filles. Cette dame lionne joue un rôle important car elle est un témoin privilégié, capable de confirmer ou d'infirmer certaines thèses dans l'histoire de Zoulikha Oudai. Son nom assure en quelque sorte la crédibilité de son personnage et suggère en elle les qualités de noblesse et de courage de l'animal des savanes dont elle porte le nom.

[298] CV, p. 38.

[299] VP, p. 201.

De plus, le substantif arabe *lla,* qui signifie *dame*, semble rappelle le respect qui lui est dû. *« […] Dame Lionne, enfin Lla Lbia, c'est son nom arabe […] – Dame Lionne (elle sourit car elle aime traduire de l'arabe le prénom altier de la cartomancienne)… »*[300].

De même, Chérifa, dans *Les enfants du nouveau monde,* est parée des attributs d'une noblesse qui s'ajoutent à sa beauté, son calme, et sa volonté à s'engager pour une cause sacrée. *« […] Même elles saluaient en Chérifa sa noblesse, son charme fait de réserve lointaine »*[301]. Car le *chérif,* ou la *chérifa* sont les descendants vénérés du prophètes Mohamed et de ce fait, sont considérés comme nobles.

Salima, dans ce même récit est, à l'image de son prénom, la porteuse de paix, tandis que Hakim, le policier, « *possède l'habit de l'autorité* »[302], comme l'indique le prénom dans la langue d'origine. Les modalités de l'oralité arabe semblent ainsi plus présentes au cœur du dispositif énonciatif et sont minutieusement gérées pour intégrer une fonction cognitive, en adresse au public algérien.

On peut considérer que cette préoccupation de l'intégration d'un langage oral dans l'écriture, existe dès les premières œuvres, même si les formes n'en sont pas encore abouties. Dans *Les alouettes naïves*, au sein des passages consacrés au passé et à l'univers des femmes, les marques d'oralité apparaissent sous formes de dialogues théâtralisés qui montrent celles-ci dans leur quotidien. Ils sont le plus souvent placés en marge du récit central, et construits comme des saynètes dialoguées. Mais ils apparaissent également sous forme de quelques répliques en discours direct, accompagnées d'un méta-commentaire destiné à compléter le décor par des précisions scénographiques inspirées du théâtre, portant sur tout le contexte visuel, c'est-à-dire les gestes, les mimiques ou les attitudes prises par les personnages.

> *[…] Lalla Aïcha répondait paisiblement pour ses filles qui becquetaient un baiser, et la vieille de répondre : –Tu les marieras bien si Dieu le veut, ô Lalla ! Elles ont hérité de ta beauté et de ton noble sang.*[303]

Les formules propiatoires usuelles ainsi que les invocations au prophète qui émaillent le parler arabe sont très souvent traduites littéralement, afin de donner une représentation des usages langagiers et des codes qui régissent les interventions orales.

---

300 FS, p. 293.

301 EM, p. 91.

302 *Ibid*, p. 34.

303 AN, p. 144.

Les femmes se précipitent. Lla Aïcha invoque le Prophète et Dieu paré de tous ses épithètes, puis elle récite un verset du coran. – Salut sur toi ! Salut sur toi ! La balle t'a écorché le bras mais est sortie ! – […] Salut sur toi ! murmure l'une des femmes, Dieu t'a protégé ![304]

Cette mise en récit de l'oralité nécessite une attention permanente et aiguë aux registres de langue qui caractérisent les personnages. Elle véhicule tout un système de représentations basé sur l'écoute et sur la retransmission qui n'est pas, pour autant, une traduction littérale.

La transcription de l'oral dans le texte littéraire est donc conçue par l'auteure de manière à en préserver son essence, ce qui nécessite la mise en place d'outils nouveaux pour assurer cette translation.

Ainsi pour moi, mon fil d'Ariane devenait mon oreille… oui j'entendais arabe et berbère (les plaintes, les cris, les youyous de mes ancêtres du XIX° siècle)…. Si bien qu'écrire devient transcrire, écrire en creux, ramener au texte, au papier, au manuscrit, à la main […].[305]

Patrick Chamoiseau, dans *Écrire la parole de nuit*[306], réfléchit sur ce passage de l'oral à l'écrit qui est au centre de nombres d'écritures francophones. Pour lui, cet exercice ne consiste pas en une restitution du mode parlé et de la parole, mais d'une création artistique basée sur les lieux de convergence des langues en présence, ainsi que sur l'attention portée à toutes les oppositions qui différencient celles-ci. Une façon de faire ressortir tout ce que chacune d'elles apporte d'originalité et de sensibilité à travers ses divergences.

Il s'agit de mobiliser à tout moment le génie de la parole, le génie de l'écriture, mobiliser leur lieu de convergence, mais aussi leur lieu de divergence, leurs oppositions, leurs paradoxes, conserver à tout moment cette amplitude totale qui traverse les formes de la parole, mais qui traverse aussi tous les genres de l'écriture […].[307]

Pour les écrivains de la créolité, comme pour les écrivains maghrébins, l'oralité représente une forme d'intelligence au monde qui leur permet d'appréhender leur expérience d'un double ou triple univers de langues.

---

[304] *Ibid.,* p. 8.

[305] CV, p. 48.

[306] Patrick Chamoiseau, « Le dernier coup de dent d'un voleur de banane », *Écrire la « parole de nuit » : La nouvelle littérature antillaise,* Ralph Ludwig (dir.), Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1994, p. 156-157.

[307] *Ibid.*

Ils doivent en extraire toutes les spécificités, les richesses, mais aussi les contradictions et les affrontements. L'écrivain joue alors le rôle de « *marqueur de la parole »*[308].

On doit à Paul Zumthor l'invention du terme d'« oraliture »[309] qui désigne un concept qui allie littérature et oralité, ce qui détourne la connotation péjorative de l'oralité, associée très souvent aux cultures qui ne possèdent pas d'écriture ; car la transmission orale semble marquée du sceau de l'éphémère et du volatile et serait de ce fait vouée à l'oubli. À ce sujet, Jacques Chevrier affirme, parlant des littératures francophones d'Afrique noire,

> *L'oralité et l'écriture ne s'inscrivent pas dans un rapport de succession, d'évolution ou d'exclusion, mais elles correspondent, chacune à leur place, aux modèles d'expressions spécifiques obéissant, toute idée de hiérarchie mise à part, aux conditions de production, de transmission, de conservation étroitement dépendantes d'un certain type de société.*[310]

Les effets scripturaires de cette oralité[311] et son conditionnement à l'intérieur du texte littéraire restent une des problématiques majeures qui se posent aux écrivains francophones soucieux d'exposer non seulement leurs langages, mais surtout une manière d'être en eux et de se construire au sein de leurs diversités.

Pour Jean-Marc Moura,

> *L'écrivain y [dans la langue] négocie un code langagier, propre à sa culture et à son individualité […] puisqu'il s'agit d'un véritable acte de langage, le choix d'une langue d'écriture engageant de fait toute une conception de la littérature […] l'auteur francophone est condamné à penser la langue.*[312]

Ce point de vue converge donc avec celui qu'exprime la romancière algérienne au cours d'une conversation avec Mireille Calle-Gruber. Elle avoue en effet, dans cet entretien, avoir longuement réfléchi sur la possibilité d'écrire en arabe, car cela lui aurait permis de retrouver des formes de discours impossibles à recréer totalement dans le français et, surtout une poéticité arabe intraduisible:

---

[308]Édouard Glissant, préface à *Solibo le magnifique, op. cit., p. 8.*

[309] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale,* Paris, Le Seuil, 1983, p. 28.

[310] Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire,* Aix-en-Provence, Édisud, 2006, p. 16.

[311] Cf. Ahmed Hafdi, « Imaginaire maghrébin : de l'oralité à la scripturalité », *Mémoires et imaginaires du Maghreb et de la Caraïbe, Samia Kassab-Charfi et Mohamed Bahi (dir.),* Paris, Honoré Champion, 2013, p. 272.

[312] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, *op.cit.,* p. 83.

L'interrogation « pourquoi ne pas écrire en arabe », cette interrogation en vérité s'était posée à moi bien avant l'indépendance, alors que j'étais au Maroc. J'ai écrit à ce moment un certain nombre de poèmes, tantôt en arabe, tantôt en français […]. Ce type de poésie s'inscrivait dans la quête d'un son de la langue française qui soit le plus près possible de ma poésie en langue arabe. C'est comme si vous étiez sur deux musiques et que vous cherchiez où est l'intersection par l'ouïe, d'une certaine limpidité, d'un certain rythme. Où est-ce que mon arabe, qui était un arabe dialectal, mais pas un dialectal anti-littéraire, mon arabe vivant, mon arabe de femme, ma langue maternelle, pouvait rejoindre un certain son de poésie française ?[313]

Comme nous l'avons déjà remarqué, en choisissant le français, Assia Djebar opte délibérément pour une écriture qui s'inscrit dans l'hybridité, et donc pour une énonciation qui est sans cesse amenée à négocier ses conditions d'émergence.

Elle doit sans cesse trouver un juste équilibre qui lui permette de conjuguer cette double appartenance, sans pour autant en sacrifier la poéticité. Les résurgences de la langue souterraine viennent revivifier les formes du français et modalisent une esthétique du divers qui imprègne la langue de l'écriture d'un rythme et d'une étrangeté qui, loin de l'abîmer, l'enrichissent.

Les mots français changent de texture pour informer du changement. Lorsqu'ils expriment l'étranger, ils se chargent d'une connotation capable d'indiquer le transfert et de marquer la différence. Le rythme de la phrase, l'agencement des mots ou encore une tournure inhabituelle viennent informer l'allocutaire qu'il doit dresser l'oreille pour aller à la rencontre de l'Autre. Cette poéticité constitutive de l'œuvre établit, dans la narration, un souffle et un rythme puisés dans le dialecte souterrain. Il viendrait soutenir un renouvellement formel qui marquerait le pont entre les deux idiomes, et pourrait se lire comme élément de représentation de la cohabitation linguistique.

Mots français, mots arabes ou berbères, qu'importe, mais ceux dont vous êtes pleine, dont vous étiez gonflée dans l'ombre –de votre jeunesse, de votre pudeur, de votre retenue – eux, une fois exposés ainsi, au soleil, vous vous en libérez, certes, vous vous en nourrissez aussi : de leur son, de leur musique, de leur mobilité[314].

[313]Entretien avec Mireille Calle-Gruber, *Nomade entre les murs*, *op. cit.*, p. 78.

[314] CV, p. 100.

L'auteure revient très souvent dans le métadiscours sur ce mouvement de la parole et sur la dynamique qu'il impulse. Car la voix cristallise un espace de silence dans lequel « *l'écriture serait, dès son surgissement, une parole silencieuse en mouvement* »[315], affirme-telle. En transcrivant cet oral, Djebar reconstitue son expressivité et sa vigueur et affirme le rôle du langage dans la cohésion de la communauté de femmes.

Dans *Vaste est la prison*, la complainte que chantait Jughurta dans sa prison romaine devient le refrain emblématique à la fois de la résistance berbère, et de la souffrance des femmes. C'est pourquoi dans le premier vers de cette strophe, l'oxymore associe la prison et la souffrance engendrée par la claustration, à l'adjectif « vaste » qui évoque au contraire une ouverture, dans laquelle le souffle peut se déployer. Cet air berbère qui fait partie du patrimoine oral préservé par les femmes, établit un lien de continuité entre l'enfermement du prince berbère dans les geôles romaines où il finira sa vie, et ces dernières, dont l'existence s'écoule, lente et inexorable derrière les murs du harem qui les emprisonnent.

Cette chanson qui fait partie du patrimoine oral préservé par les femmes, établit un lien de continuité entre l'enfermement du prince berbère dans les geôles romaines où il finira sa vie, et ces dernières, dont l'existence s'écoule, lente et inexorable derrière les murs du harem qui les emprisonnent.

Les premiers mots en berbère, « Meqqwer lhebs ! Meqqwer, meqqwer »[316], dans une transcription directe de la forme orale, ramènent l'accent rocailleux de cet idiome dans lequel les consonnes se heurtent : le « q » central du premier mot est suivi du roulement de « r », puis, dans le mot suivant, la labiale aspirée « l » se prolonge par le « h » arabe dont la sonorité rauque et rugueuse se poursuit par le « s » qui s'épuise en un murmure, un râle. La forme berbère, par son étrange sonorité, élargit le sens de la traduction, informant sur des modalités propres au dialecte originel : « la langue dans sa rudesse et son âcre douceur » [317] se modalise donc à travers ses caractéristiques antithétiques (« rudesse »vs « âcre » s'opposant à « douceur »).

La romancière réussit ainsi le pari de confronter dans l'énonciation, trois idiomes – arabe, berbère et français – qui n'ont pas vocation à se (re)connaître et chacun d'eux apporte ses propres références, ainsi que ses modalités d'énonciation.

---

[315] *Ibid.*

[316]VP, p. 143.

[317]*Ibid*, p. 246.

Cependant, il faut noter que le berbère est présent de façon anecdotique, car la romancière ne parle pas cette langue, même si celle-ci surgit, généralement, sous forme de résurgence au cœur des dialectes maghrébins pour y insuffler le plus souvent un rythme. Les formes se font face, et semblent dialoguer, comme les écritures qui figurent sur la stèle de Dougga (*Vaste est la prison*). Le discours littéraire performe alors la présence d'un double/ triple langage et parvient à édifier une structure qui intègre cette étrangeté.

Comme le souligne Anne-Marie Nahlovsky dans *La femme au livre*, on perçoit dans les énoncés djebariens l'influence et la cadence de l'arabe coranique, « *lancinante et scandée* »[318]. Cette tonalité musicale et poétique de la langue arabe féminine qui inspire le rythme énonciatif révèle le raffinement d'une culture, et la portée artistique de ce langage.

> *- Laisse-moi, ô toi qui nous guides, te rougir tes paumes de la pâte du Paradis ! Si tu nous quittes demain, notre protection et notre amour, à nous, les femmes d'ici, ainsi te suivront ! […] Et celle qui chantait, coiffée d'un foulard de couleur or et safran, de me dire : - Ce soir, ce sont tes noces avec le Paradis, ô notre reine !*[319]

> Paul Zumthor relève le caractère unique qui fait la spécificité de toute production vocale.

> *Le langage émane d'une voix, et celle-ci d'un corps agissant dans un espace concret ; en conséquence, l'« œuvre » est unique, car elle n'a d'existence réelle qu'une seule fois (lorsqu'on entend une voix la dire ou la chanter) ; répétée, elle n'est plus identiquement la même.*[320]

La voix s'élève, lutte contre l'enfermement et libère les émotions pour les propulser vers un dehors impossible. Elle reste intimement liée au silence qui lui-même s'inscrit comme une pose, qui ne correspond pas à un vide de la parole, mais, au contraire, à un espace foisonnant qui crée les conditions d'émergence de celle-ci et qu'il faut, pour la romancière, réussir à restituer.

---

[318] Anne-Marie Nahlovsky, *La femme au livre, op. cit.,* p. 52.

[319] FS, p. 196-197.

[320] Paul Zumthor, Oralité [1], [ressource électronique] https://doi.org/10.7202/039238arhttps://id.erudit.org/iderudit/039238ar, 19 février 2010, date de consultation ; 13/1/2019.

Elles, les invitées de la ville, hier encore, m'ont cernée de leurs conciliabules : peu importent les mots, leurs formules convenues de salutations, bénédictions d'invocations. Seulement bourdonner, chuchoter, se diluer les unes avec les autres dans cette moiteur : éclats de voix, sursauts et timbres d'appels, râles étouffés, écorchures restées en épines dans la gorge nouée, une fois, tant de fois, tant de larmes rentrées, tant de soupirs non exhalés. Seulement s'ausculter à plusieurs, semblablement immobilisées dans un destin sans interstices […].[321]

L'énonciation intègre ainsi une sémiotique sonore, gutturale, qui s'inscrit dans un avant des mots, là où le langage n'engage pas encore la parole, mais plutôt le cri ou des expressions plus physiques et corporelles. Elle met alors en place des modalités susceptibles de transcrire, à travers la matérialité physique des bruits et des sons, des représentations d'affects sous-jacents qui la travaillent.

À ces derniers mots qui, en arabe ancien, rimaient, une femme soudain cria : elle se dressa, grande et maigre, elle déchira son foulard d'une main, de l'autre, les doigts ouverts, elle se lacéra lentement la joue gauche […]. Celle qui cria une fois, qui s'essuyait à présent nonchalamment la joue, eut comme un spasme étrange, le torse secoué comme d'une sorte de rire, puis elle s'écria à l'étonnement de toutes : la langue étrange […].[322]

On note dans cet extrait, le glissement référentiel qui associe le cri, le rire à la poésie d'une langue qui surgit pour donner une juste représentation de la douleur qui émane de la locutrice.

Dès *L'amour, la fantasia,* l'écrivaine expérimente cette recherche du mot juste qui doit parvenir à fixer la parole volatile sous forme d'une prose poétique : « *Mots tourterelles, rouges-gorges comme ceux qui attendent dans les cages des fumeurs d'opium… Un thrène diffus […]* »[323]. La veine narrative qui suggère ce passage d'une oralité marquée du sceau de l'éphémère au signe écrit qui la rend plus visible et concrète, s'adosse à une esthétique fondée sur la suggestion d'une forme linguistique sous-jacente au sein même de la langue littéraire.

---

[321] FS, p. 89-90.

[322] VP, p. 236.

[323] AF, p. 248.

Comme le constate Jeanne-Marie Clerc, « *il s'agit donc de dépasser la signification sémantique des mots pour rendre l'émotivité de la voix parlée et tendre à une communication non verbale, à laquelle s'attache l'auteure tout au long de son œuvre* »[324].À travers ces formes imagées du discours, l'écrivaine établit une sociopoétique[325] du harem et donne à voir les représentations langagières qui soutiennent ses codes sociaux.

Ainsi, elle crée sa propre esthétique littéraire qui navigue d'une langue à l'autre, créant un imaginaire ancré dans l'hybridation des formes linguistiques. « *Inoublié, demeure le temps de la découverte…*[326]/ *Réveillée, me voici ressuscitée, corps intact, sereine, à cinq heures de l'après-midi* »[327].

La technique qui consiste à placer en ouverture de phrase un segment apposé, qui prend ainsi une visibilité accrue, est, chez l'écrivaine, un emprunt à la structure phrastique de l'arabe qui privilégie souvent des formes nominales de la phrase particulière à la grammaire arabe.

Sofiane Laghouati dans son étude au sujet de « l'enjeu de la transposition du modèle poétique arabe en français chez Djebar » rappelle l'importance de la poésie dans la culture arabe ante-islamique et sa persistance dans la culture arabo-musulmane. Pour lui, « *Djebar cherche à retrouver cette « diapré » d'une langue poétique [...] cette tessiture singulière qui se pressent, qui se dit par le bruissement des mots, c'est en quelque sorte l'ambitus de la voix féminine en deçà de l'écriture* »[328].

Assia Djebar ne reproduit pas son dialecte, elle le raconte. Faire advenir l'oral dans ses textes ce qui représente une véritable aventure littéraire.

- *L'héritage d'un dialecte citadin*

Chez la romancière, le choix d'un mot, mais tout autant une intonation du locuteur, sont le reflet d'une subjectivité et d'une catégorisation sociale souvent liée au legs maternel, qui ancre le discours dans un champ sociolinguistique particulier, que l'écrivaine s'efforce de restituer.

---

[324] Jeanne-Marie Clerc, *Écrire, Transgresser, Résister*, *op. cit.*, p. 284.

[325] Alain Montandon, Revue *Sociopoétiques*, CELIS, Université Clermont Auvergne, https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/, date de consultation : 22/12/2021.

« [...] Le domaine des interactions sociales et de leurs représentations est ici envisagé comme un réservoir d'éléments dynamiques de la création littéraire. Il s'agit d'analyser la manière dont les représentations et l'imaginaire social informent le texte dans son écriture même ».

[326] FS, p. 138.

[327] VP, p. 18.

[328] Sofiane Laghouti, « Assia Djebar, quand l'écriture est une route à ouvrir, un territoire entre les langues », *Littérature et transmission*, *op.cit.*, p. 103.

Car, constate Anne-Marie Houdebine, « *la langue enregistre les discriminations sociales, les transmet et les laisse perdurer malgré quelques transformations* »[329].

Assia Djebar scrute ainsi au fil de ses récits, cette hiérarchisation sociolinguistique qui sépare le citadin du paysan, et, en parallèle, renseigne sur une caste féminine dans laquelle la langue agit comme un symbole d'appartenance. On se trouve donc en présence de ce que Dominique Maingueneau définit comme un *plurilinguisme interne*[330] qui joue sur les référents sociolinguistiques et culturels à l'œuvre au sein d'une même langue.

Mikhaïl Bakhtine quant à lui, parle de *multilinguisme social*, dans la mesure où il s'agit de faire ressortir une position sociale à travers le discours d'un ou plusieurs personnages du roman. « *le langage dans ce cas est une manifestation d'une position sociale et non pas d'un contexte particulier* »[331], affirme-t-il.

L'écrivaine algérienne parvient ainsi à créer un imaginaire de cette langue inscrite en palimpseste, qui renvoie à la chaleur de cet univers et à ses spécificités sociales. *« […] Amalgame berbéro-andalou dont il ne reste que quelques accents de guitare, celle, le soir, d'un adolescent qui s'ennuie de nostalgie […] ou qu'un chant triste de femme au front paré de fleur d'oranger, au regard pâle… »*[332].

Plus que des paroles, elle restitue la diversité des dialectes grâce à leur résonance vocale : gutturale, rauque, pour le parler des montagnes, douce ou raffinée pour les citadines. Ce sont les variations qui modulent ces accents qui définissent la spécificité de chaque groupe.

> *L'étrangère, l'appelait-on, car elle et son mari venaient d'une ville de l'est : ils parlaient un arabe aux sons différents, où la prononciation de plusieurs lettres se confondaient si bien que ma mère s'irritait de ne pas comprendre cet « anglais » […]. Mœurs de bédouins ! avait jugé l'aïeule avec mépris. (Il battait sa femme).*[333]`

[329] Anne-Marie Houdebine-Gravaud, « L'imaginaire linguistique, questions au modèle et applications actuelles », Communication au IVe colloque international de Sciences du Langage de L'Université de Suceava - Roumanie, 16-18 oct. 1997, p. 7. [ressource électronique], www.academia.edu, date de consultation : 2/11/2019.

[330] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 140-141.

[331] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 119.

[332] AN, p. 237.

[333] *Ibid.*, p. 135.

Le parler de Lla Lbia, l'amie de la femme sans sépulture, est qualifié de « *précieux »,* et affirme ainsi ses origines citadines. L'arabe, chez Djebar, garde donc des réminiscences de classes et nul doute que celui de ces « *bédouins* » évoque un monde « *ensauvagé* », fort éloigné de l'univers maternel citadin, caractérisé par son raffinement.

Dans un entretien avec Lise Gauvin, elle raconte l'influence de la mère dans cette attention sans cesse renouvelée au registre de langue et aux accents qui se jouent à l'intérieur du dialecte.

> *Quand elle [ma mère] était dans sa langue arabe, elle m'apparaissait dans tout son raffinement ; pour moi, elle était une aristocrate, avec une culture spécifique que je faisais remonter jusqu'à la période andalouse ; elle était l'héritière des femmes andalouses. Elle avait ses cahiers de poésie arabe, elle chantait l'arabe classique et elle parlait un arabe dialectal ! Lorsqu'on est allé vivre au village, j'ai compris que son arabe dialectal était un arabe raffiné qui n'avait rien à voir avec l'arabe des paysans dépossédés*[334].

Le texte se construit ainsi autour des registres de langue, des intonations et de tout ce que ceux-ci peuvent révéler d'une société. L'auteure est très sensible à ces variations car elles délimitent des accents régionaux, séparent le masculin du féminin, et révèlent l'appartenance à tel ou tel groupe social. Ainsi, elle avoue régulièrement s'identifier au dialecte citadin arabo-andalou qui a bercé son enfance, car il révèle sa propre appartenance à la culture du harem, et à la cité de son enfance.

> *Les rares fois, me semble-t-il, où j'ai dû commencer spontanément une phrase dans mon dialecte citadin, je sus aussitôt que je lui paraissais précieuse – à Kader, peut-être même surannée, cela à cause de la douceur des dentales dans l'accent des femmes de chez moi […].*
>
> *Conversant en arabe ensemble, nous devenions, par excès, moi une bourgeoise des temps anciens, et lui, un villageois rude et fruste !… Non, nous ne paraissions ainsi différents que par des atavismes soudain entrevus dans les variations de la langue maternelle !*[335]

[334] Entretien avec Lise Gauvin, Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics, op.cit., p. 54.

[335] BA, p. 29.

Le parler raffiné de sa ville ramène à son groupe social et d'emblée installe une différence entre elle et certains de ses interlocuteurs. C'est ainsi le cas dans cet extrait où l'accent de Kader Alloula constitue à lui seul un marqueur social.

La romancière oppose souvent son dialecte citadin à la langue des ancêtres, méprisée des bourgeoises de Césarée, ce berbère rocailleux de ses origines qui renaît dans *Vaste est la prison*, à travers la chanson de Jughurta, le prince berbère. *« La langue étrange – que la plupart des citadines ne comprenaient pas […] – la langue berbère se déroula, assez vite, piaffant […] elle improvise souvent dans « leur » langue de montagne ! »*[336]. Le berbère par opposition au parler citadin, apparaît comme une langue « *ensauvagée* », « *rude* » et cahoteuse, un idiome des montagnes, rétif comme un cheval sauvage, qui reste le dépositaire d'une mémoire ancienne sauvegardée par les paysannes berbères, pour lesquelles il représente un symbole d'irréductibilité. L'écrivaine pointe ainsi la situation problématique de la langue berbère en Algérie et souligne, par-là même, son importance dans l'équilibre linguistique de son pays.

Car, comme le constate Catherine Kerbrat-Orecchioni, « *les paroles sont aussi des actions et dire, c'est transmettre des informations sur l'objet dont on parle, mais c'est aussi faire, c'est-à-dire tenter d'agir sur son interlocuteur, voire sur le monde environnant »*[337].

La femme du harem, par la tonalité de ses accents agit sur son environnement et sur sa relation avec l'extérieur. Le registre relevé de son dialecte détermine sa place sociale : utiliser des mots du vocabulaire berbère indique son appartenance à une langue et à une région berbérophone qui peut la distinguer de l'Arabe d'origine andalouse qui se considère souvent comme patricienne, fière de son ascendance plus citadine :

« *La langue étrange – que la plupart des citadines ne comprenaient pas, ou qu'elles avaient oubliée, prenant, au fur et à mesure de l'improvisation, moue gênée, mêlée de condescendance – […]. »*[338]

Tout au long de l'œuvre romanesque, on trouve cette référence à des niveaux de langue que la romancière tente de restituer en tant que modes d'appartenance à un groupe social.

---

[336] VP, p. 236.

[337] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours, théorie et fonctionnement, op. cit.,* p. 54-55.

[338] VP, p. 236.

Encore un quart d'heure, ô lumière de mon cœur ! Insista-t-elle. L'autre fit la moue, sincèrement ennuyée, puis sur un ton dédaigneux, elle se justifia : elle qui semblait experte dans l'allusion et sa préciosité, elle lâcha, pour conclure tout son déroulé de justifications, un mot dru : -Hélas pour moi, fit-elle dans un soupir théâtral, je suis ...entravée ![339]

L'insertion du témoignage dans un style oralisé est une des techniques pour mettre en évidence ces particularismes qui utilisent des tournures exotiques et un langage riche en métaphores. De cette manière, l'écriture fait apparaître les tensions produites par une situation sociolinguistique particulière et expose le plurilinguisme interne en action au sein de la langue-source. En déterminant tous ces éléments de langage, Djebar met en avant les spécificité de sa langue d'origine et installe dans son énonciation un dispositif construit, récit après récit, pour élaborer son propre langage. Dominique Maingueneau relève en effet : « *toute entreprise d'écriture, on le sait depuis longtemps et surtout depuis Proust, implique la création d'une langue personnelle au sein de la langue* »[340].

Conclusion

L'écriture de l'oral apporte, dans le contexte d'une littérature française, une autre manière de faire fonctionner la langue. On assiste à un renouvellement des formes, une construction discursive qui travaille l'essence du texte en repoussant ses limites et en le poussant hors de ses retranchements, à la rencontre de l'autre ; ce que Jean-Marc Moura, reprenant Klaus Vogel[341], nomme « l'interlangue ».

Pour lui, cet « interlangue » n'est pas seulement composé de formes correctes et de règles propres au système et à la norme de la langue-cible, mais aussi de formes grammaticalement incorrectes et de règles non conformes à celle-ci[342]. Cet espace multiforme accueille l'ensemble des productions discursives, mais il installe une forme d'instabilité qui appelle à un constant questionnement réflexif.

---

339 *Ibid.,* p.13.

340 Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation, op. cit.,* p.5.

341 Klaus Vogel, *L'Interlangue. La langue de l'apprenant*, 1995, Toulouse, PUM, p. 19, cité par J.M. Moura, *op.cit*, p.93.

342 Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales, op. cit.*, p. 93.

Assia Djebar a donc élaboré au sein de la langue littéraire son propre espace, dans lequel elle a installé la possibilité de dire autre chose, autrement. Son discours se fait territoire d'échanges, carrefour où les multiples influences s'entrecroisent, s'observent, puis apprennent à cohabiter. Car « *écrire, pour l'écrivain, ce n'est pas posséder la langue, mais la reconnaître comme lieu de passage et d'échange, un lieu à trouver, à imaginer. Et cet espace transitoire se rit des délimitations géographiques, politiques ou sociales* »[343], rappelle Cynthia Biron-Cohen.

On peut en effet déceler de multiples tentatives pour parvenir à une forme cohérente et homogène de transcription de la langue-source.

Depuis *Les alouettes naïves* jusqu'à la seconde période et à *La femme sans sépulture*, l'auteure utilise diverses techniques pour y parvenir. Cependant, les modalités de cette transcription de l'arabe vers le français restent hétéroclites et changent d'un roman à l'autre, comme si elle poursuivait sa recherche sans se fixer sur une forme stable et définitive. Ainsi, l'auteure ne tente pas de « défaire » la langue française, mais elle espère l'habiter, la maîtriser pour y nicher son langage, forgé par la double appartenance. Elle établit ainsi son propre cadre, pour aménager ce qu'on pourrait considérer comme son interstice, son « third space ».

Chapitre 3. À la croisée des chemins, l'expérience intermédiale

Au tournant des années soixante, après la publication des *Alouettes naïves,* Assia Djebar se trouve confrontée à de multiples problèmes qui vont la pousser à arrêter de publier. Tout d'abord, elle réalise rétrospectivement que toute fiction peut révéler une partie de soi et se lire, au moins partiellement, comme une autobiographie. En tant que femme élevée dans le giron de la tradition arabo-musulmane, l'écrivaine se sent mal à l'aise dans cette situation.

De surcroît, au lendemain de l'indépendance de l'Algérie, comme de nombreux écrivains de son pays, elle se trouve confrontée à la remise en cause d'une écriture en langue française. Elle se demande alors si sortir de la condition de colonisé ne devrait pas impliquer d'écrire dans la langue d'origine. Émerge donc, pour la romancière, une réflexion sur la langue d'écriture dans laquelle elle se demande si elle ne doit pas délaisser le français pour l'arabe, car, dit-elle, « *J'avais le sentiment qu'en moi il y avait une sorte de conflit entre les deux langues, entre le français et l'arabe* »[344].

[343] Cynthia Biron-Cohen, « Interrogation existentielle d'Yvette Z'Graggen, une écrivaine engagée, *Écrire en francophonie, une prise de pouvoir », Revue Études de lettres*, Université de Lausanne, Christine Lequellec Cottier et Daniel Maggetti (éd.), « Études de lettres », 2008, p. 150.

[344] CV, p. 38.

Dans *Ces voix qui m'assiègent,* comme nous l'avons vu précédemment[345], elle raconte comment, après mûre réflexion, elle opte définitivement pour une écriture en langue française, en évacuant ce remords provoqué par la nouvelle donne algérienne[346]

> *Ce chevauchement des disciplines, ce tangage entre les lieux correspondaient en fait au questionnement qui me hantait : pourquoi continuer à écrire en français alors que je suis dans un pays où théoriquement l'indépendance est acquise [...].*[347]

Aux prises avec tous ces questionnements, Djebar prend donc le parti de cesser de publier, et pendant une dizaine d'années, elle se tiendra à cette décision. Elle utilise pour nommer cette période deux mots valises : « les années-charnières » ou les « années-tunnel »[348].

On peut percevoir dans ces néologismes, les incertitudes qui ont marqué cette période, et le blocage psychologique qui en est la cause, du moins à ses débuts ; car si le « tunnel » laisse imaginer une période plus sombre, peuplée de doutes, dont l'issue semble incertaine, « charnière » indique un tournant dans la trajectoire de l'écrivaine.

En 1974, elle décide de retourner vivre à Alger et reprend ses cours à l'université d'Alger. Elle participe, en parallèle, à une enquête sociologique aux côtés de son ami M'hamed Boukhobza :

> *Cette étude m'a permis d'aller dans des quartiers d'Oran où je ne serais jamais allée, de poser des questions à des femmes de toutes sortes, de découvrir des lieux comme l'aurait fait une ethnologue venant de l'autre bout de la terre [...]. Rentrant dans mon pays, ne publiant plus, je plonge dans les espaces de mon pays, et c'est dans ces espaces qu'est venu mon désir de cinéma.*[349]

L'écrivaine a toujours été tentée par de multiples modes d'expression artistiques qui auraient pu apporter un supplément d'expressivité à sa sensibilité littéraire. Dès la première période, elle s'intéresse au théâtre et écrit avec Walid Garn, en 1960, *Rouge l'aube*, qui ne sera jouée que neuf ans plus tard.

---

[345] Cf. 1.1.3. L'œuvre en contexte, p. 49.

[346] Le sujet de l'inconfort linguistique lié au changement de paradigme a été traité précédemment dans la partie 1.1.2, L'œuvre en contexte. p. 67.

[347] CV, p. 22.

[348] *Ibid*, p. 14.

[349] LRM., p. 79.

À l'Université d'Alger, elle assure des cours sur le théâtre, et lorsqu'elle s'installe à Paris, durant sa césure, elle travaille également dans le milieu du théâtre et de la mise en scène, notamment avec Julio Cortazar. Son intérêt pour ce médium ne se dément pas et en 2000, elle y revient avec *Filles d'Ismaël*, drame musical en cinq actes, qu'elle écrit et met en scène en Italie pour le Theatro di Roma. Poète, elle produit dès 1962, un recueil, *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, et continue de recourir à ce mode d'expression dans certains de ses récits et dans son essai, *Ces voix qui m'assiègent*. Son expérience au cinéma se place donc dans la continuité de cette quête artistique qui débouche sur l'écriture de la seconde période.

Il s'agira donc pour nous de déterminer les mécanismes qui se mettent à l'œuvre à partir de cette expérience, et l'influence qu'elle aura sur l'écriture de la romancière. Peut-on, d'autre part, considérer que ces changements étaient déjà en marche dans la première période ?

3.1. Un changement de cap décisif, l'expérience cinématographique

On peut penser en effet que le passage par le cinéma agit comme l'élément déclencheur qui permet à la romancière d'envisager une véritable conceptualisation de son travail littéraire. Mireille Calle-Gruber considère que le transfert qu'effectue l'auteure du cinéma à l'écriture, va être à l'origine d'une métamorphose qui agit sur « *l'étoffe textuelle* »[350]de ses récits.

De son côté, Jeanne-Marie Clerc évalue cette transition comme « *une avancée progressive dans un parcours à la fois biographique et esthétique* », car pour elle,

> *Le cinéma a permis une recherche de cet au-delà des évidences sensibles, que la parole masquait jusqu'alors […]. Grâce à la caméra, a pu se dire ce qui n'était qu'obscurément pressenti des racines d'une expérience à la fois unique et étroitement collective, où l'être puise son identité profonde.*[351]

Jean Déjeux, pour sa part, considère que « *le passage de l'écrit à l'image et à l'oralité par le cinéma était nécessaire* »[352], car il dénote d'une nécessité de circuler et d'explorer le monde.

---

[350] *Ibid.*

[351] Jeanne-Marie Clerc, « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebar », *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, URL : http://www.fabula.org/lht/2/clerc.html, date de consultation : le 04/2/2021.

[352] Jean Déjeux, *Assia Djebar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrook, Canada, Éditions Naaman, 1984, p. 9.

Serge Messager rappelle quant à lui que la romancière est la première écrivaine-cinéaste du Maghreb, et que « *loin de ne constituer qu'un accident de parcours dans la carrière d'Assia Djebar, [ses] films ont en fait constitué une étape importante. Une étape-clé dans son évolution d'artiste* »[353].

André Benhaïm considère le cinéma comme régénérant pour l'écriture djebarienne, car il provoque « *un retour dynamique et procréateur* »[354].

De son côté, Hélène Barthélembs observe la mutatio d'Assia Djebar, qui revient « *transformée de sa « chasse d'images cinématographiques »*[355] *;* car pour l'écrivaine-cinéaste,

> *Faire du cinéma, ce n'est pas abandonner le mot pour l'image [mais] effectuer un retour aux sources du langage […]. En effet, son style littéraire semble se déployer en trois dimensions, tant le polymorphisme de Soi amène à l'introduction de voix et autres dans le texte littéraire.*[356]

Le cinéma a été pour l'écrivaine une révélation du regard et de la manière dont toute femme doit pouvoir profiter de ses yeux pour appréhender le monde et redécouvrir son corps ; « *peuples de cloîtrées d'hier et d'aujourd'hui […]. Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons* »[357], affirme-t-elle dans *Vaste est la prison*.

Mireille Calle-Gruber, dans *La résistance de l'écriture*, fait un parallèle entre les mises en scène de Djebar au cinéma et le théâtre dramatique grec.

> *La mise en scène de la cinéaste commence avec la refondation de la scène primitive tragique, laquelle est par excellence une mise en regard et une prise de son ; car l'espace féminin en Algérie n'existe pas. Il est à construire, à mettre en forme, à habiter[…].*[358]

---

353 Serge Messager, « Assia Djebar, de l'écriture au cinéma », *Literator* 21(3) novembre 2000, p. 109-121, p. 111, date de consultation : 4/2/2021.

354 André Benhaïm, « Écouter-voir (ou l'autre vie). Autour de La Nouba d'Assia Djebar », *French Forum,* vol. 35, n° 2-3, 2010, p. 1. *Gale Academic Onefile,* date de consultation : 16/10/2019.

355 VP, p. 222.

356 Hélène Barthelembs, « Voie littéraire et cinématographique chez Assia Djebar », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2013. P. 85.

357 VP, p. 174.

358 Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 204.

On peut donc considérer avec elle que le cinéma devient la scène primitive qui soutient, chez l'écrivaine, la recherche d'une forme artistique personnelle, totale, dans laquelle l'expression du corps qui s'ouvre à l'extérieur s'accompagne de sonorités vocales et de silences propres à faire ressurgir tout un impensé féminin, et à amorcer la mise en place de représentations nouvelles.

3.1.1. Retrouver ses ancrages

De ce questionnement qui englobe autant la recherche formelle que l'approche linguistique naît donc ce désir de cinéma qui se concrétise avec le tournage de *La Nouba des femmes du mont Chenoua* entre 1977 et1978. Il s'agit, comme le confirme Jeanne-Marie Clerc, d'une « *commande de la télévision algérienne en 1977 qui incitera Assia Djebar à renouer avec le processus créateur cassé par l'interruption involontaire du sujet parlant et qui, cette fois, s'affirmera ouvertement comme une quête identitaire* »[359]. La réalisation de ce film nécessite une longue préparation qui prend la forme d'une enquête dans laquelle l'auteure s'entretient avec des femmes de la région de Cherchell qui appartiennent à la même tribu que sa mère. Comme le précise encore, Jeanne-Marie Clerc,

> *La version initiale du film joue, en effet, sur les deux registres de langue que constituent les interviews restituées dans leur dialecte original, et leur commentaire par une voix off en français, qui apparaît comme une sorte d'intériorisation subjective à la première personne.*[360]

L'auteure replonge ainsi dans un univers familier qui la ramène à l'enfance et à l'adolescence, mais surtout, elle retrouve son ancrage dans le dialecte que parlent les femmes de cette tribu, qui sont pour la plupart berbérophones (et donc bilingues puisqu'elles parlent l'arabe et le berbère). Cette diglossie arabo-berbère est importante dans le sens où le parler de ces femmes, qui ressemble à celui de l'auteure, véhicule par contiguïté avec le berbère, des tournures, des formes spécifiques qui sont caractéristiques de cette région et de son histoire. Double appartenance linguistique vers laquelle Djebar aspire à revenir, pour se réapproprier un contexte linguistique et culturel dont elle s'est éloignée et qui lui manque.

---

[359] Jeanne-Marie Clerc, « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebar », *op.cit. par. 4.*

[360] *Ibid.* par. 5.

Cette écoute, dans la langue dialectale, ou plus exactement, avec l'accent régional qui me redonnait la chaleur maternelle, ce parler des femmes souvent les plus humbles, au milieu des pleurs et des rires d'enfants, des appels de bergers, des bruits ordinaires de la campagne, toute cette épaisseur sonore marqua vraiment mon retour : d'émigrée, d'exilée d'hier. Et je ne me sentais pas encore une passagère, non.[361]

On peut aussi considérer que ce choix du terme de *Nouba des femmes* possède une double connotation qui le place d'une part dans une référence à la musique andalouse, pour laquelle la *nouba* est une période musicale qui ouvre le morceau, et, d'autre part, dans une référence à la vie des femmes de ces campagnes. Car cette nouba fait également un clin d'œil au *tour*, ou *nouba* en arabe, institué pour les corvées ménagères à l'intérieur de la communauté des femmes. Chacune d'elles a sa *nouba*, pour accomplir les corvées, mais ceci lui permet également de disposer de moments pour elle-même. Dans le cas de ce film, c'est la *nouba* des femmes, c'est-à-dire leur *tour* enfin, de s'exprimer et de regarder.

« *Comme si, avec moi, toutes les femmes de tous les harems avaient chuchoté : moteur ! […] D'elles seules dorénavant, le regard m'importe […]. Ce regard, je le revendique mien. Je le perçois nôtre* »[362], affirme la narratrice de *Vaste est la prison* lorsqu'elle raconte le tournage de son film. *La nouba des femmes du mont Chenoua* inaugure un nouveau cycle d'écriture qui utilise le matériau engrangé pour le tournage du film : plus de vingt-cinq heures de conversations enregistrées avec les femmes de cette montagne, qui vont constituer la trame du récit de *L'amour, la fantasia*, tandis que dans *Vaste est la prison*, les sept sections intitulées « femme arable » proposent une réflexion autobiographique autour de l'expérience de réalisation et de mise en scène au cinéma. Elles serviront également de substrat référentiel pour *La femme sans sépulture,* dans la mesure où l'auteure a découvert l'histoire de Zoulikha Oudai durant le tournage et que les personnages de ce roman sont directement inspirés des femmes rencontrées dans le Chenoua.

[361] CV, p. 102.

[362] VP, p. 174.

Tout ce que j'ai pris là est devenu du texte. D'une part il se trouve en effet dans la troisième partie de L'amour, la fantasia *[…] l'utilisation de ce matériau de repérage sonore n'est venue qu'après, comme contrepoint, comme mémoire des femmes de ma tribu. D'autre part, dans* Vaste est la prison*, je reprends mon personnage allant parler avec des femmes. Il y a sept sections […] qui forment une sorte de journal de tournage.*[363]

La nouba des femmes du mont Chenoua est un film de cent quinze minutes qui allie fiction et documentaire. Il s'agit de l'histoire de Lila, une jeune architecte qui revient dans sa région natale en compagnie de son mari paralysé à la suite d'un accident de cheval et de sa petite fille. Son but est de retrouver la trace de son frère disparu durant la guerre de libération.

Sa quête la mène à la rencontre des paysannes qui, peu à peu, lui livrent leurs souvenirs de la guerre de libération à laquelle elles ont participé de diverses façons. Mais elles lui racontent également des souvenirs plus anciens, transmis par les générations précédentes, ceux d'une autre guerre, qui vit les Algériens se dresser pour s'opposer à la conquête de leur pays par les Français, en 1830.

Le jeu des temporalités qui s'entrelacent et rebondissent pour à la fin se brouiller, est à rapprocher des expérimentations du cinéma d'avant-garde des années soixante-dix. Réda Bensmaïa considère à ce sujet, que la réalisatrice cherche à « *établir une topographie des lieux féminins, la carte d'un continent encore inconnu* », mais surtout qu'elle tente d'inventer « *un nouveau chronotope : celui du/ des temps des femmes* »[364]. Car ces femmes représentent la mémoire de leur famille et de leur région et sont les dépositaires de l'histoire régionale. Mais personne auparavant, n'est venu recueillir leurs propos ; ce patrimoine véhiculé par la mémoire orale, se perd avec elles. Plus que les lieux, le film porte sur ces rencontres, sur la parole qui émerge peu à peu entre la nouvelle venue et ces campagnardes. Ancrées dans leurs habitudes et leurs traditions elles ont gardé des souvenirs très forts, souvent traumatisants, de ce qu'elles ont vécu durant la guerre d'Algérie.

La nouba a donc créé un précédent dans le processus créateur djebarien en inversant les points de vue et en amorçant une stratégie discursive qui s'affirme comme féministe ; « *lorsque de tous les harems, de multiples femmes, aux yeux ayant été trop à l'étroit, à l'ombre des murs, s'envoleront dans l'azur, désireront se fondre dans la lumière reconquise* »[365].

---

[363] Entretien avec Mireille Calle-Gruber, *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, *op. cit.*, p. 94.

[364] Réda Bensmaïa, « *La nouba des femmes du mont Chenoua* : introduction à l'œuvre fragmentale cinématographique », *Littérature et cinéma en Afrique Francophone,* Sada Niang (dir.), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 164.

[365] AF, p. 156.

Assia Djebar réalise une véritable mutation esthétique en s'appuyant sur des modes de fonctionnement jusque-là réservés au cinéma, afin de refonder les modalités linguistiques, spatiales et temporelles qui déterminent le style de son écriture. Ces changements aboutissent, dès *L'amour, la fantasia* à un renouvellement des formes marqué par des transgressions génériques qui actent d'un besoin de faire éclater les espaces conventionnels et de subvertir leurs codes.

Le second film de l'auteure, *La zerda ou les chants de l'oubli*, est un film documentaire qui se penche sur les images de la conquête et des cent trente années de colonisation de l'Algérie. Il intègre un regard critique porté par un point de vue algérien qui démonte le discours colonialiste.

La réalisatrice utilise des films d'archive de la période coloniale, un cinéma de propagande destiné à montrer la puissance de la France en Algérie, sa richesse et son œuvre civilisatrice. Pour elle, il s'agit d'une véritable opération révisionniste destinée à rétablir une vérité tronquée ou occultée par le regard du dominant.

> *Reconstituer sur un écran quelques décennies d'un peuple colonisé, c'était faire sentir combien le réel, à chaque image, était en marge, comment tout, autrefois, à peine vu, se vidait de son sens… En somme ces images cachaient le passé, en proposaient une sorte d'écran déformateur, illusoire…*[366]

Comme dans le film précédent, la référence à la musique, présente dès le titre, *les chants de l'oubli*, annonce la place faite à l'image sonore. Car la superposition d'images et de sonorités qui se contredisent souligne le double langage de la propagande coloniale. Les sonorités discordantes et dysphoriques, un court-circuitage des voix et un télescopage des images ramènent à la souffrance du colonisé et installent un contre-discours qui subvertit le message initial. La cinéaste procède également à une théâtralisation du document par l'adjonction d'un chœur de voix féminines qui chantent ou déclament un texte qui nie le message visuel.

---

[366] VP, p. 296.

Dans un Maghreb totalement soumis et réduit au silence, photographes et cinéastes ont afflué pour nous prendre en images. La « Zerda » est cette « fête » moribonde qu'ils prétendent saisir de nous. À partir du hors champ de leur regard qui fusille, nous avons tenté de faire lever d'autres images, lambeau d'un quotidien méprisé.[367]

Toutes ces modalités que l'auteure expérimente au cinéma préfigurent les changements qui s'amorcent dans l'écriture, tels que le chevauchement des voix narratives, la polyphonie, l'alternance de tableaux et de thèmes, ou encore l'importance donnée au son et à la voix. Car le cinéma survient dans la vie de l'auteure à un moment de remise en question de soi où celle-ci aspire à aller vers d'autres lieux et d'autres formes de discours, pour « *seulement après, tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence […]* »[368], affirme-t-elle.

Elle découvre dans cet art une capacité nouvelle à jouir du regard et à appréhender différemment le monde. L'objectif de la caméra lui confère le pouvoir de s'ouvrir, à travers le corps dévoilé, à un espace sans limites ; c'est pourquoi elle considère cette rencontre avec le cinéma comme une épiphanie. « *Je suis arrivée au cinéma avec un regard d'émerveillement et c'est ce premier regard – comment regarder pour la première fois- que j'ai trouvé nécessaire d'inscrire sur un écran* »[369].

Dans la progression diachronique de l'œuvre djebarienne, il faut nécessairement observer l'avant et l'après césure, c'est-à-dire le basculement qui se produit à la suite de l'expérience cinématographique. Ce passage par un média plus technique, le cinéma, qui mobilise plusieurs sens, se vit pour l'écrivaine comme une révélation esthétique qui débouche sur une remise en question des modalités de son écriture et sur un changement de cap discursif. L'énonciation s'émancipe des contraintes génériques à l'aide d'une recherche qui va aux sources du langage. À l'aide de procédés cinématographiques destinés à ramener les modalités du son et de l'image au cœur de l'écriture, l'écrivaine expérimente de nouvelles techniques scénographiques. Le processus narratif expérimente une sémiotisation du monde sonore et la parole se fait dès lors traduction-interprétation de toutes les productions liées à la voix, au cri, au chant et au rire, en passant par les murmures ou les pleurs.

[367] *La zerda ou les chants de l'oubli,* AD, 1982.

[368] VP, p. 174.

[369] CV, p. 184.

Longs silences, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui [...] retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne.[370]

Dans *Vaste est la prison,* l'auteure raconte le choc qu'elle reçoit lorsqu'elle réalise à quel point le regard des femmes voilée est circonscrit dans l'espace et participe au processus d'enfermement ; elle prend alors conscience de la violence véhiculée par cette contrainte du corps et des sens.

Cette image-réalité de mon enfance, de celle de ma mère, de mes tantes, de mes cousines parfois du même âge que moi, ce scandale, qu'enfant j'ai vécu norme – voici qu'elle surgit au départ de cette quête [...].

Ce trou son seul dard vers l'espace. L'œil questionneur, derrière et malgré tous les écrans [...] juste un peu de lumière, une lueur pour se diriger et en avançant échapper aux regards masculins [...]. Ce regard artificiel qu'ils t'ont laissé, plus petit, cent, mille fois plus restreint que celui qu'Allah t'a donné à la naissance [...].[371]

Il s'agit donc pour la cinéaste d'agir sur les formes pour rendre compte de cette expérience du regard réinvesti qui redécouvre le monde et contribue à accompagner la réappropriation par les femmes de l'espace interdit[372].

Car pour moi, le cinéma, dans son essence, se ressource dans l'interrogation scrupuleuse, pointilleuse, du Regard, dans « comment regarder ceux qui ne peuvent pas regarder », comment rencontrer ceux et celles qui qui, pour la première fois, regardent ?[373]

L'œil de la caméra se confond avec celui des femmes et signe leur nouvelle condition de « regardantes »; il marque symboliquement la sortie du harem et la reconquête de l'espace, pour ne pas dire du monde ; un renversement de situation.

---

[370] AF, p. 184.

[371] *Ibid.,* p. 167.

[372] Nous verrons dans un prochain chapitre les implications de ce regard-dévorateur dans la perception du monde que peuvent avoir ces femmes. Cf. partie II, 1.4.2. Le regard voyeur, p. 254-58.

[373] CV, p. 162.

L'écrivaine, mue par son désir de changement, secoue les habitudes et s'éloigne d'une écriture normée pour se placer dans la continuité des femmes qui se libèrent du carcan patriarcal, et, en apprenant à regarder, libèrent leur parole ; comme si l'un ne pouvait se faire sans l'aide de l'autre. L'éclatement des formes accompagne celui de l'espace et le désenclavement de la parole et du corps, car, écrit-elle dans *L'amour, la fantasia*, « *la voix prend du corps dans l'espace* »[374].

Le titre du premier ouvrage paru après la césure, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, peut donc se lire comme un indice de ce qui va faire la matière de l'univers djebarien dans la seconde période. L'énonciation s'ancre désormais dans un espace entièrement féminin et un tempo adapté au fonctionnement du harem.

> *Décidément, je m'avance vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des thrènes […]. Je quête ce rythme dans ma tête… Seulement après, tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence, les structures, l'envol sous la matière.*[375]

Cette nouvelle approche transforme l'écriture littéraire car elle enclenche une réflexion sur le dire porté par une instance féminine destinée à rapporter d'autres paroles féminines, mais également sur les modalités de ce dire et le rapport à la langue dans laquelle il s'écrit.

> *C'est pourquoi faire du cinéma pour moi, c'est abandonner le mot pour l'image. C'est faire l'image-son. C'est effectuer un retour aux sources du langage[…]. Dans chaque plan de mon premier film […] je vivais doublement mes vingt ans, j'ai ainsi dansé du dedans au dehors, du dehors au dedans, mais en riant, sans m'écorcher, mais en vivant, sans fermer les yeux de timidité […]. La caméra devenait mon corps quand il se met à regarder de tous ses pores, et chaque image obtenue, terme de chacun de mes espoirs.376*

La série de chapitres intitulés « femme arable » de *Vaste est la prison,* assez courts, numérotés de un à sept, se présente comme un journal de bord de la metteuse en scène. Le choix de l'adjectif qualificatif *arable* semble à première vue étonnant. Il fait référence aux vers berbères, de la complainte de Jughurtha qui a donné son titre au récit . « *[…] Tu m'as désertée, moi l'arable / Le soc de ta douleur m'a fertilisée* ».[377]

[374] *Ibid.,* p. 176.
[375] VP, p. 201-202.
[376] CV, p. 110.
[377] VP, p. 237.

Mais dans le contexte djebarien, on peut aussi lire cette référence comme une manière d'attribuer à la femme la qualité d'une terre à préparer pour la moisson, riche des promesses d'une bonne récolte. La métaphore ramène donc à la terre matricielle et à la fécondité, comme si dans ces monts Chenoua naissait l'espoir d'une femme-humus[378] qui pourrait régénérer son peuple, en reprenant possession de son discours. La tonalité autobiographique de ces chapitres, qui alternent avec d'autres, consacrés à l'anamnèse familiale, établit l'importance de ce cheminement intermédial pour l'écrivaine-cinéaste. Il confirme également la place de cette avancée esthétique pour la suite de l'œuvre.

Dans l'écriture djebarienne, le réinvestissement spatial se traduit par une ouverture formelle qui aboutit à une pluralité des points de vue, une fragmentation qui permet d'entrevoir les multiples facettes d'un même événement. On assiste ainsi à l'avènement d'un sous-champ littéraire né d'une optique féminine nouvelle et clairvoyante. Celle-ci laisse entrevoir une version cachée des évènements et met à jour des zones d'ombre, des non-dits qui dépassent les partis-pris politiques masculins, notamment au sujet de la guerre d'Algérie.

Ainsi, l'auteure amorce sa « révolution »[379], c'est-à-dire un changement total dans sa manière de concevoir son approche du langage. Elle va inaugurer ce qu'elle nomme *l'image-son* pour contrevenir à une situation « *regard interdit-son coupé »* qui marque le sort des femmes maghrébines dans l'histoire ; car *« […] Le son de nouveau coupé, le regard de nouveau interdit reconstruisent d'ancestrales barrières* » [380], rappelle-t-elle.

---

[378] Métaphore qui se retrouve dans le verset 2.223 du Coran, *Sourate des femmes*, dans laquelle il est dit : « la femme est une terre à labourer. »

[379] Dalila Hannouche, « Les pouvoirs de la lecture, trois textes d'Assia Djebar », *Assia Djebar*, Najib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt (dir.), *op.cit.,* p. 353 :

« La Nouba marque une révolution dans le cinéma algérien, et probablement arabe. « Une révolution », c'est-à-dire un changement complet de point de vue, un renversement (l'envers devenant l'endroit) du point de vue. La caméra ici, c'est n'importe quelle femme arabe qui marche dehors, seule, et qui regarde. Qui regarde les paysages. Qui regarde et tâche de retrouver les autres femmes ».

[380] FA, p. 174-175.

3.1.2. Sur un trajet d'écoute

La cinéaste redécouvre dans le mont Chenoua, un silence des lieux qui fait écho au silence qui enveloppe les femmes cloîtrées. Dalila Hannouche dans sa lecture de *trois textes d'Assia Djebar* évoque un « *miroir acoustique* » qui « *réfléchit une image de l'effacement féminin* » et « *répercute aussi des sons de femmes* »[381]. Cette métaphore du miroir semble d'autant plus pertinente qu'elle permet de donner à voir ou à entendre un non-lieu qui se répercute et se matérialise à travers l'approche sensorielle.

Dans le second film de l'auteure, *La zerda ou les chants de l'oubli,* le silence est en référence directe avec le titre : *chants de l'oubli,* et agit comme l'élément de rupture qui installe la dichotomie entre l'image et le son. Quelques mesures de ce silence accompagnent l'arrêt sur image et lui donnent un supplément de profondeur. Survient alors une construction sonore plus élaborée et plus agissante du fait du vide sonore qui la précède, afin de pointer le mensonge et rappeler que nul n'oublie la vérité, c'est-à-dire la violence coloniale qui est tue.

> *Nous avons tenté de faire lever d'autres images, lambeaux d'un quotidien méprisé. Surtout derrière le voile de cette réalité exposée se sont réveillées des voix anonymes, recueillies ou ré-imaginées, l'âme d'un Maghreb unifié et de notre passé.*[382]

Le silence se conçoit comme un espace énonciatif pourvu d'une logique discursive liée à l'émergence d'une parole ou d'une pensée ; une pause discursive productrice de sens. C'est pourquoi, dans le discours littéraire djebarien, les modalités du silence qui surviennent dans le processus narratif, après le cinéma, s'expriment régulièrement pour annoncer la mise en parole des voix et des sons produits par les femmes. « *L'écriture serait, dès son surgissement, une parole silencieuse en mouvement, qui prolongerait un corps, visible autant à autrui qu'à soi-même* »[383], constate l'écrivaine.

À travers ce que Djebar nomme *l'image-son* (en paraphrasant le vocabulaire cinématographique où on parle généralement de bande-son), se définit donc un paramètre incontournable de cette nouvelle écriture.

---

[381] Dalila Hannouche, « Les pouvoirs de la lecture, trois textes d'Assia Djebar », *op. cit*, p. 351, cite Kaja Silverman qui se sert de cette image pour désigner le cinéma dans son livre, *The Acoustic Miror : The Female Voice in psychoanalysis and Cinema*, USA, Indiana University Press, 1999, p. 81.

[382] Introduction du film d'Assia Djebar, *La zerda ou les chants de l'oubli.*

[383] CV, p. 28.

La place de l'auditif représente, dans cette nouvelle aventure, une révélation qui laisse enfin entrevoir, pour la romancière, une technique de restitution du langage oral à l'intérieur du texte. Les mots se chargent d'une composante inédite et acquièrent une amplitude nouvelle liée à la représentation de cet univers clos. La modalisation du visuel et de l'auditif installe une scène d'énonciation où le sensitif prime sur le verbal. Les mots se mettent au service d'un arrière-plan inarticulé, pour l'auditif, ou fondu dans le paysage, à peine entrevu, voilé, pour le visuel.

> *Le son, sous les images, ne pouvait être commentaire, il devait combler un vide, faire sentir ce vide… Il devait « dénoncer », alerter, sans être polémique, ni même « engagé ». Je compris donc que, par le son, je devais ramener, suggérer, peut-être ressusciter les voix invisibles […].*[384]

La technique de l'image-son, initiée par le cinéma, traverse le texte littéraire et y inscrit d'innombrables références à la musique, au chant et à la voix pour tenter de combiner son et image.

Le canal audio prend une importance inhabituelle, portée par les silences, les voix murmurées, chuchotantes, ou parfois, des éclats de voix qui vrillent l'espace. *« Quand je dis parole, c'est autant la musique, le bruit, que la langue »*[385], rappelle Assia Djebar dans *Ces voix qui m'assiègent*. L'image-son déclenche un rapport amplifié au son, qui, en dehors de la parole et du discours structuré, se présente comme un contrepoint sonique dans lequel les bruits, bruissements, cris hololugués, ou murmures signifiants, donnent à entendre ce qu'on peut percevoir au-delà du langage. Par cet arrière -plan sonore, l'écrivaine-cinéaste entend faire advenir la détresse et la solitude des femmes enlisées dans le silence, un langage d'avant la parole.

> *Les mots seuls, mots de préhistoire, mots informes, de blanc strident, mots qui n'oppressent plus […] mots évanescents […]. Au fond, géologie des mots perdus, mots-fœtus à jamais engloutis, s'échapperont-ils, élytres noirs […]*[386]

---

[384] *Ibid*, p. 47.

[385] *Ibid.*

La romancière utilise, dans *La femme sans sépulture*, la tradition musicale qui permet aux femmes de libérer leurs émotions, à travers une figure à peine esquissée, qui n'existe que par son chant. La « « *soprano aveugle* » pleure son amour perdu sur la terrasse d'une maison des douirates – le quartier andalou de Césarée –.

> *Une voix un peu aiguë s'envole par-dessus le muret de l'autre côté du patio, venant des plus vieilles maisons avec terrasse, les douirates, les surnomme-t-on. Les volutes du chant pur déroulent le premier vers de la complainte. Quelques secondes de suspens. Une corde de luth égrène un son grave. La voix de l'inconnue, telle une lame d'acier dans l'espace, se déchire pour le vers suivant […]. La même note de luth vibre : J'ai crié, je n'ai pas crié. En deux temps, un premier bref et aigu, tel un sanglot cassé, un second étiré, la voix de la presque aveugle s'élance* […].[387]

Ce célèbre chant féminin andalou, très ancien, est repris par l'auteure car il révèle une sensibilité particulière qui fait écho à l'univers du harem : les « *sanglots* » du luth, l'effet de la « *lame d'acier qui déchire l'espace* », sont autant de métaphores qui dessinent cet univers et reflètent les états d'âme de la chanteuse.

En effet, la place des représentations sonores, chez Djebar, correspond à une recherche spéculaire sur l'audiovisuel qui accorde souvent la prééminence à celui-ci pour engager le lecteur, à la suite du spectateur, dans des voies inexplorées qui lui permettent d'appréhender ce qu'il voit et entend sous un autre angle. Celui-ci est invité à une lecture active qui mobilise son attention et l'amène à pressentir, grâce aux sonorités poétiques, ce qu'il ne peut pas voir.

Dans ses deux films, l'écrivaine-cinéaste pratique un mode expérimental qui secoue les formes et invite à la réflexion. La bande-son tient une place importante, car elle donne aux espaces une dimension supplémentaire, et supplante les dialogues qui sont assez réduits. Le plus souvent, les phrases musicales, empruntées au folklore algérien, à la musique andalouse classique, ou à quelques musiciens européens célèbres, accompagnent la découverte d'un paysage. Elles ont pour rôle de déclencher un retour mémoriel, ou de soutenir, en contrepoint, les conversations chuchotées des femmes entre elles.

---

[387] FS, p. 30.

[…] D'avoir ensuite travaillé au montage […] m'a poussé à accentuer le poids du son, du vocal, de la langue féminine avec ses degrés d'intensité (du chuchotement au cri, au soliloque, au monologue, au dialogue, à la clameur, aux stridulations…).[388]

Le film inscrit donc l'image sonore dans une recherche de la vérité, une quête née du silence qui aboutit à une réactivation d'une parole qui affleure de la mémoire des femmes. Le retour en littérature de la romancière se vit donc dans la prolongation de cette recherche filmique et inaugure une nouvelle manière d'être en écriture dans laquelle les voix et leurs sonorités deviennent des outils référentiels qui expriment ce que la description, et donc la forme imagée, ne suffit pas, à elle seule, à montrer.

Le concept d'image-son signe la nécessité pour la romancière, d'opérer un changement radical dans sa manière de concevoir ses textes, et, surtout, sur la manière de toucher ses destinataires. À partir de cette étape, Assia Djebar s'affirme en tant que femme et auteure et revendique une manière d'écrire qui rejette les formes établies, ou du moins qui n'en est plus prisonnière. Le lecteur doit dès lors accepter de dépasser les conventions génériques pour pénétrer dans un texte où se côtoient fiction et histoire, prose et poésie, oral et écrit.

L'énonciation réinvestit tous ces champs pour créer ses propres modalités d'expressions qui signent l'avènement d'une nouvelle forme littéraire. Elle se voit dès lors subvertie par cette pluralité des formes et des références et porte de ce fait un discours postcolonial revisité, redimensionné grâce à la parole féminine. La construction polyphonique de *La femme sans sépulture,* comme celle de *L'amour, la fantasia*, ou les nouvelles de *Femmes d'Alger* en est une preuve évidente. La parole est donnée aux femmes pour reconsidérer le passé et pour examiner le présent en se dégageant du point de vue masculin. Cette plurivocalité se conçoit comme une redistribution équitable de la parole afin de réintégrer celles qui ont été exclues. Ce mode de représentation entérine la féminisation du discours et affirme la libération de la femme.

[388] CV, p. 87.

À partir de cette transition, le rapport à la langue d'écriture est pacifié, assumé comme langue-hôte dans laquelle les autres langues viennent se nicher et où le voile se lève sur des secrets de femmes.

> *Les allers et retours entre la littérature et le travail cinématographique m'ont influencée. Le cinéma m'amena à la confrontation avec le corps même de la langue maternelle en usage, jusque-là en moi, presque exclusivement familiale [...].*

Grâce au cinéma, l'auteure découvre la liberté ; elle en ressort changée, mûrie, prête à s'assumer pour transgresser tous les tabous qui freinaient sa progression.

> *Peu à peu, durant ces dix années de silence, j'ai pourtant fait le tour de mon territoire. J'ai voulu que la contrainte devienne règle, et que les tabous intérieurs, au lieu de les faire exploser, je puisse les délier, les désamorcer, les desserrer lentement…*[389]

3.1.3. Une explosion des formes

Comme nous l'avons vu précédemment, on trouve dans *L'amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* une architecture narrative basée sur le mélange des genres et des structures, qui semble inspirée de l'expérience de réalisation cinématographique. Les chapitres se suivent en un montage qui permet de dissocier les thèmes, de les laisser s'exprimer, avant de se rejoindre pour donner un sens à leur cohabitation. De fait, ceux-ci s'inscrivent dans une globalité cohérente qui prouve que ces textes communiquent, s'interpellent, pour révéler une vérité qui paraît plus évidente au regard d'une intertextualité interne.

Dans *L'amour, la fantasia,* comme dans *Vaste est la prison,* le récit se découpe en plusieurs sections qui développent chacune un thème particulier (généralement un récit historique concernant l'histoire de l'Algérie ou une autobiographie plurielle destinée à témoigner de la vie des femmes algériennes, parmi lesquelles la narratrice-auteure trouve sa place). Mais peu à peu, les récits se connectent entre eux et on perçoit une logique interne dont le but est de ramener le passé dans le présent, pour faire une lecture diachronique de l'histoire du pays et de ses femmes.

---

[389] *Ibid.,* p. 65.

Sur le plan formel, l'auteure reprend ainsi dans ses romans les modalités narratives qu'elle a déjà éprouvées au cinéma et qui vont constituer l'armature de sa poétique. La disjonction des tableaux, le recours à plusieurs genres, inscrivent le récit dans cette forme d'hétérogénéité inspirée du cinéma expérimental des années mille-neuf-cent soixante et soixante-dix, qui trouve un écho en littérature, dans le Nouveau Roman. Le renouvellement de l'esthétique littéraire qui succède au passage au cinéma se construit sur une aspiration à mettre en place une nouvelle grille de lecture. C'est pourquoi l'écrivaine considère les nouvelles de son recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement,* comme « *des repères sur un trajet d'écoute, de 1958 à 1978* ».[390]

La romancière n'hésite plus en effet à mêler les genres ou les registres, pour imprimer au discours écrit plus de présence, une théâtralité qui s'appuie sur un lyrisme poétique inspiré des chants de *La zerda,* où la scansion récitative interpelle pour exprimer le malheur et l'indignation.

Surtout derrière le voile de cette réalité exposée

Se sont réveillées des voix anonymes

Recueillies ou ré-imaginées

L'âme d'un Maghreb unifié et de notre passé.[391]

On retrouve par la suite cette technique dans la clôture de *Vaste est la prison*, qui emprunte à l'élégie des pleureuses arabes :

Je ne te nomme pas mère, Algérie amère

Que j'écris

Que je crie, oui, avec ce « e » de l'œil

L'œil qui, dans la langue de nos femmes est fontaine

Ton œil en moi, je te fuis, je t'oublie, ô aïeule d'autrefois ![392]

---

[390] AF, p. 7.

[391] La zerda ou les chants de l'oubli, ouverture, 1982.

[392] VP, p. 347.

Cette influence est également présente dans certains passages de *L'amour, la fantasia*, et en introduction à *Ces voix qui m'assiègent* où l'hyperbole poétique et la scansion narrative reproduisent la rythmique musicale en s'appuyant sur un effet visuel de calligraphie :

> *Le coutre de ma mémoire creuse derrière moi, dans l'ombre, tandis que je palpite en plein soleil, parmi des femmes impunément mêlées aux hommes… On me dit exilée […] je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parentes les traces de la liberté.*[393]

> *Depuis si longtemps déjà*
>
> *Toujours entre corps et voix*
>
> *Et ce tangage des langages*
>
> *Dans le mouvement d'une mémoire à creuser*
>
> *À ensoleiller […].*[394]

Pour accompagner la récitation, le poème se fait image et se dessine sur la feuille, accentuant ainsi l'effet esthétique par une référence aux poètes surréalistes.

Mais on peut également affirmer que le cinéma a permis à la romancière de faire le point sur la manière dont elle souhaitait agir sur les formes énonciatives pour exprimer une manière de dire personnelle, à cheval sur plusieurs histoires. L'écrivaine prend conscience durant cette expérience de réalisation, de la nécessité, pour elle, d'élaborer une structure hybride capable de contenir toutes ses réflexions, quelle que soit la langue dans laquelle elles émergent. Elle parvient alors à faire fusionner dans l'énonciation, tous les plans d'un montage sonore, visuel et linguistique susceptible d'élargir les modalités d'expression et de réception de l'œuvre.

Sistre, court chapitre d'une page et demie qui clôture la seconde partie de *L'amour, la fantasia,* est une représentation de cette prose poétique qui ponctue le récit djebarien et qui apparaît comme une déclamation destinée à mettre en scène un contexte sonore féminin :

---

393 AF, p. 303.

394 CV, p. 11.

> *Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons, précipices, source d'échos entrecroisés, cataracte de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve, souffles souillés de soûlerie ancienne.*[395]

Allitérations en « s », et en « r », chuintement du « ch », assurent une liaison qui s'affirme par un traitement des sonorités qui dresse tout un panorama. Le son s'exprime en une métaphore qui reconstruit l'émergence de la voix à partir du silence, en délimitant le champ de toutes ces productions sonores satellites qui, si elles ne sont pas encore des mots, n'en sont pas moins intelligibles en tant que productions vocales primitives.

Mireille Calle-Gruber questionne l'écrivaine, au cours d'un entretien au sujet du cinéma et de son influence sur l'œuvre : « *Tu inventes, ce faisant, une très intéressante réversibilité ou versatilité des registres, ce qui me semble doter de voix nouvelles, de timbres inexplorés, les possibilités de la narration* »[396]. Celle-ci confirme agir, en effet, en exploratrice qui tente de développer de nouvelles approches du texte. Elle n'hésite donc plus à faire alterner les modes de narration, entre fiction et histoire, vérité autobiographique et autofiction. De ce fait, elle poursuit le travail initié au cinéma qui mêle fiction et documentaire, sans se préoccuper de l'ancrage générique.

En effet, comme le remarque Dominique Maingueneau, « *une œuvre ne fait pas que représenter un réel extérieur, elle définit un cadre d'activité qui est partie intégrante de l'univers de sens que tout à la fois elle présuppose et prétend imposer* »[397].

On comprend alors que l'écrivaine algérienne ressent, au sortir de cette expérience de réalisatrice, la nécessité de pervertir certains codes, pour parvenir à s'exprimer. Elle s'inspire pour cela de tous les mouvements littéraires et cinématographiques européens qui remettent en cause les canons institutionnels. Les modalités qu'elle met en place feraient de ses récits, ce que Bruno Blanckmann considère comme des « récits indécidables »[398] du fait de leur caractère hors-norme.

---

[395] AF, p. 160.

[396] Entretien avec Mireille Calle-Gruber, *Au théâtre, au cinéma, au féminin, op. cit.*, p. 82.

[397] Dominique Maingueneau, *Discours littéraire et paratopie*, *op. cit.*, p. 175.

[398] Bruno Blanckmann, *Les récits indécidables, aspects de la littérature narrative française, dernier quart du vingtième siècle,* Chapitre premier, p. 29, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard* [en ligne]. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008 (généré le 08 mai 2020). Disponible sur Internet :<http://books.openedition.org/septentrion/13760>ISBN 9782757418758.DOI :https://doi.org/10.4000/books.septentrion.13760, date de consultation : 12/2/2020 :

Assia Djebar ose ainsi sortir des sentiers battus pour produire un mode adapté à ce qu'elle veut exprimer, c'est-à-dire un univers dont l'oralité ne peut se décrire qu'à travers une mise en parole différente, miroir d'une réalité si différente. Pour ce faire, elle bâtit ses récits comme des fragments entre réalité et fiction, reprenant ainsi les principes qu'elle a testés au cinéma, où elle utilise déjà dans son script des « *conversations fragmentées, remémorées, reconstituées… […]* ».[399]

Réda Bensmaïa voit en *La nouba* une œuvre fragmentale, « *autrement dit un univers qui ne préexiste pas aux éléments qui le constituent comme une Totalité, mais plutôt comme une juxtaposition apparemment aléatoire de fragments épars et disséminés (d'histoires, d'évènements) en quête d'une unité à venir (ou à faire)* »[400].

L'*ouverture* de *Femmes d'Alger* est donc à lire comme une préfiguration de la poétique que va mettre en place la romancière, à partir de cette césure.

> *Récits fictifs ou frôlant la réalité – des autres femmes ou la mienne -, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé présent se cabrant […]. Voici donc une écoute où je tente de saisir les traces de quelques ruptures, à leur terme.*[401]

Si on note en effet un tournant assez spectaculaire dans le discours à partir de 1978, date à laquelle la romancière reprend l'écriture, on peut néanmoins se demander si l'envie de formes nouvelles n'était pas en gestation déjà dans *Les enfants du nouveau monde* et *Les alouettes naïves*. Car la construction du premier de ces deux romans sous forme de tableaux laisse déjà penser à une influence du théâtre par la division en scènes autonomes focalisées chacune sur un personnage (le plus souvent une femme) qui montre une facette de la réalité algérienne durant la colonisation. Il faut rappeler en outre, que Djebar a écrit, à la même époque (1960), *Rouge l'aube*, une pièce de théâtre en quatre actes et dix tableaux qui ne sera jouée qu'en 1969, au festival culturel panafricain.

« Elle (l'impossibilité pour la littérature de se penser universelle) régit enfin la pratique du texte, moins épris que jamais d'appartenances génériques, en recherche de formes mutantes et hybrides, accordées à un univers dont le sens se recompose […]. La notion de récit indécidable désigne alors un texte aux degrés de fictionnalité différenciés, qui subvertit les catégories littéraires établies en surimprimant leur protocole […] récit dévoyé, qui se complaît hors des lignes droites, en traverse

[399] FA, p. 8.

[400] Réda Bensmaïa, « La nouba des femmes du mont Chenoua : introduction à l'œuvre fragmentale cinématographique », *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, *op. cit.*, p. 162.

[401] AF, p. 8.

Dans *Les alouettes naïves*, cette recherche est présente dans l'architecture du récit en trois parties, dans lesquelles apparaissent des chapitres écrits en italiques qui se lisent comme des entités autonomes, liées pour la plupart au souvenir et à l'univers édénique de l'enfance.

Cette structure énonciative peut suggérer une influence du flash-back utilisé au cinéma. Par ce procédé, elle adjoint à la narration principale des tableaux annexes qui se développent en marge, sous forme de micro-récits autonomes. Elle traite ainsi de l'histoire de Nadjia, la sœur de Nfissa. Cette jeune sœur de l'héroïne ne joue aucun rôle dans l'économie de la narration principale, mais son histoire, racontée dans l'un des passages en italique, permet à la romancière de décrire un fragment de la bataille d'Alger à travers la traque de Nadjia, son arrestation et la torture qu'elle subit en prison.

La transformation formelle qui se donne à voir à partir de *femmes d'Alger dans leur appartement,* mais surtout à partir de *L'amour, la fantasia,* signe donc la présence d'une inspiration directe des techniques de montage utilisées au cinéma qui se fait jour à travers la discontinuité des tableaux. Leur juxtaposition apparaît comme un élément de rupture, mais devient finalement révélatrice d'un sens que la romancière poursuit inlassablement ; fil d'Ariane qui se déroule pour conduire le lecteur dans une réflexion à plusieurs paliers.

Il semble donc que la romancière ait été, dès les premières œuvres, à la recherche de formes nouvelles qui lui auraient permis de représenter le contexte culturel, social et linguistique de son pays afin de faire ressortir l'inspiration féministe.

À la charnière de sa trajectoire, les années-silence, riches en expériences productives, débouchent sur le nouveau cycle marqué par un esprit novateur, prêt à envisager la littérature comme une nouvelle page à écrire. À partir de cette époque, l'écriture assume son inscription dans une modernité qui dépasse les contraintes et amorce un dialogue intermédial qui laisse libre le champ à toutes les influence artistiques.

3.2. Lorsque la littérature interroge les arts

L'œuvre dévoile à partir de la césure une composante dialogique très importante qui place le discours dans un réseau intertextuel très dense dont la polyphonie reste le principe fondateur. L'intertextualité représente, selon la définition de Julia Kristeva, « le *passage d'un système de signe à un autre* »[402] ; mais ce type d'intertextualité qui s'appuie sur une communication entre divers médias se construit sur la possibilité «d' *un mélange et une superposition de différentes structures médiatiques pour utiliser un potentiel esthétique et permettre des expériences esthétiques intenses* »[403]. Dans sa conceptualisation du dialogisme, Mikhaïl Bakhtine ne semble pas exclure en effet, ce dialogue entre des modes d'expression artistiques qui ne fonctionnent pas sur le même niveau sémiotique. Il affirme, dans sa *Poétique de Dostoïevski,* la possibilité d'étendre les rapports dialogiques aux autres domaines artistiques :

> *[…] Des rapports dialogiques au sens large sont possibles entre d'autres phénomènes de signification, dès lors que ceux-ci sont produits dans une matière sémiotique. Les rapports dialogiques peuvent exister, par exemple, avec des images prises dans d'autres arts.*[404]

Comme le relève Farah Gharbi[405] dans sa thèse, cette conjugaison de plusieurs codes esthétiques basés sur des modes d'expression si différents pose un problème de matérialité, puisqu'il est techniquement impossible de passer d'un média à l'autre – du son ou de l'image vers le texte – sans élaborer une stratégie susceptible de faire communiquer un champ avec l'autre. Malgré ces contraintes méthodologiques, Assia Djebar parvient à introduire dans son paysage littéraire une approche dans laquelle les arts trouvent leur place par le biais d'une poétique du divers conçue comme un espace d'accueil pour tous ces médias artistiques.

Il nous incombera donc de déterminer comment l'auteure parvient à mettre en place ces outils intertextuels qui rendent possibles le dialogue avec les autres arts et comment ceux-ci trouvent leur place au sein d'un texte littéraire.

---

[402] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIX° siècle, Lautréamont et Mallarmé,* Paris, Seuil, « Points. Essais », 1974, p. 59.

[403] Jurgen. E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, *10* (2-3), p. 110. https://doi.org/10.7202/024818ar, 2000, date de consultation : 15/5/2020.

[404] Mikhaïl Bakhtine, *La poésie de Dostoïevski,* Paris, Seuil, 1970, p. 242.

[405] Farah Gharbi, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar,* Thèse de doctorat, Montréal, 2009, p. 53.

Dans *La Genèse du discours,* Dominique Maingueneau reprend à son compte la conception de Bakhtine et rappelle que l'analyse des productions verbales possède une composante « intersémiotique » certaine ; car, selon lui, *« l'unité d'analyse pertinente peut intégrer des domaines sémiotiques variés, énoncés, tableaux, œuvres musicales [et que donc] un élargissement de l'unité d'analyse est tout à fait possible »*[406].

Dans cet ordre d'idées, la notion d'intermédialité, relativement récente, mobilise :

> *[…] les actions d'échange, de dialogue, de transfert qui sont, en quelque sorte, décelables à même la graphie du terme en question à travers le préfixe inter (« être entre »). Il s'agit là d'une condition sine qua non pour distinguer les œuvres intermédiales des autres qui ne le sont pas.*[407]

Cette définition de Nizar Mouakhar a le mérite de mettre au premier plan la notion de passages et de porosité entre les arts. Car il ajoute que cette notion de média est prise dans sa conception de « *support sémiotique pour les œuvres artistiques* » et se démarque ainsi des « *mass media* » qui, elles, examinent plutôt la presse, la radio, et la télévision.

Cette dynamique de l'échange et du dialogue inscrite dans l'intermédialité se place au confluent de plusieurs champs qui coopèrent pour produire de nouvelles formes, ou à tout le moins, pour renouveler des formes génériques instituées. L'intermédialité peut alors se concevoir comme une interrogation plus globale au sein de laquelle se confrontent plusieurs théories artistiques ou littéraires.

Dans cette optique, Roland Barthes appelait déjà à une transgression des codes susceptible d'assurer ce passage intermédial, et questionnait : « *Pourquoi ne pas renoncer à la pluralité des « arts », pour mieux affirmer celle des textes ?* »[408]. La transgression des catégories disciplinaires serait ainsi porteuse d'un enrichissement et d'un souffle nouveau, tant pour la littérature que pour les arts.

Étienne Souriau, quant à lui, considère, dans sa *Correspondance des arts, « […] les différents arts comme des langues différentes, entre lesquelles l'imitation exige traduction, repensement dans un matériel expressif tout autre, invention d'effets artistiques parallèles, plutôt que littéralement semblables* »[409].

---

[406] Dominique Maingueneau, *Genèse du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, p. 9.

[407] Nizar Mouakhar, http://archee.qc.ca/wordpress/introduction-a-lintermedialite-pour-une-methodologie-interdisciplinaire-de-lart/nov.12.2018, date de consultation : 1/2/2021.

[408] Roland Barthes, *S/Z,* Paris, Seuil, 1970, p. 62.

[409] Étienne Souriau, *La correspondance des arts,* Paris, Flammarion, 1947, p. 16.

Cette notion moderne d'interférence des arts et de la littérature convoque donc la notion de mimésis aristotélicienne, puisque le philosophe grec affirme à ce sujet, que l'imitation est présente à tous les niveaux de l'art et de la littérature sous des formes variées selon le but à atteindre.

> *[Les arts] sont tous, d'une manière générale des imitations ; mais ils diffèrent entre eux de trois façons : ou ils imitent par des moyens différents, ou ils imitent des choses différentes ou ils imitent d'une manière différente et non de la même manière. Car de même que certains (les un grâce à l'art et les autres grâce à l'habitude) imitent par les couleurs et le dessin bien des choses dont ils nous tracent l'image, de même que les autres imitent la voix, ainsi en est-il des arts précités : tous réalisent l'imitation par le rythme, le langage et la mélodie, combinés ou non.*[410]

À partir de son retour en littérature, Assia Djebar introduit dans ses récits des références artistiques très éclectiques, qui donnent une idée de sa culture dans le domaine des arts et confirment un point de vue éclairé. Après avoir testé, avec le cinéma, une voie nouvelle qui s'ouvre sur une approche littéraire réinventée, elle semble, désormais, mettre à profit ses connaissance artistiques pour élargir ses représentations dans une perspective multi-artiale destinée à faire dialoguer ses textes avec d'autres arts en faisant abstraction des frontières.

Sada Niang, dans sa préface à l'ouvrage consacré au cinéma africain, remarque que la romancière utilise « *des actes sémiotiques par excellence, des pré-textes à la création de nouveaux langages s'articulant autour des femmes et de leur vécu* »[411].

L'intertextualité se conçoit donc, pour elle, comme un pont entre divers médias, comme le cinéma, mais aussi tous les arts, car ceux-ci l'aident à inscrire ses récits dans une perspective plus large qui place la littérature en dialogue avec les autres formes artistiques. L'écrivaine crée un nomadisme qui sollicite le croisement des arts pour enrichir la structure littéraire.

---

[410] Aristote, *La poétique*, Paris, Gallimard, « Tel », p. 77-78.

[411] Sada Niang, *Cinéma et littérature francophone, op. cit.*, p. 6-7.

3.2.1. Les images d'un Orient au féminin

À partir de 1980, Assia Djebar installe musique et peinture au sein même du projet littéraire et affirme sa volonté de poursuivre une écriture expérimentale qui donnerait à voir et à entendre, en utilisant ces arts comme références. Elle les fait dialoguer et les place au centre de sa poétique, comme seule manière, pour elle, de franchir la distance. Elle instaure un discours interactif avec d'autres médias tels que le cinéma, la musique, la peinture ou encore la mosaïque, ou la photographie. De ce fait, elle laisse, plusieurs disciplines, à la fois proches et lointaines, participer à la mise en place d'une scène d'énonciation qui les englobe toutes. La romancière met ainsi en place un dispositif de parole qui lui est propre, capable d'absorber des formes de représentations artistiques diverses, pour exprimer tout ce qu'elle porte en elle.

Femmes d'Alger dans leur appartement inaugure cette écriture intermédiale en créant le parallèle entre les Algériennes qui sortent à peine de la guerre d'Algérie et reprennent difficilement leurs marques dans la société d'après-guerre, et le tableau éponyme du peintre Eugène Delacroix, daté de 1833. Cette peinture est revisitée, au milieu du vingtième siècle, par Pablo Picasso qui réexploite le thème en le subvertissant. Le titre même du roman *Femmes d'Alger dans leur appartement,* met en avant le projet intertextuel et l'installe dans une nouvelle perspective interartiale.

Cependant, l'écrivaine ne se contente pas de commenter le tableau du peintre français, mais s'attache à déconstruire l'idéologie portée par l'œuvre picturale, pour l'envisager à travers son regard de femme algérienne du vingtième siècle.[412]

Elle ne se pose pas en critique artistique et propose une relecture critique du tableau qui va lui permettre de réévaluer l'état d'esprit du peintre, lorsqu'il se lance dans ce projet, et, à travers lui, de reconsidérer la mentalité occidentale du début de la colonisation. Elle parvient à travers cette réinterprétation à recontextualiser l'époque et à réajuster les points de vue en se plaçant du côté des femmes du sérail.

---

[412] Je reprends les notes de Farah Gharbi, dans son mémoire de master, *Femmes d'Alger dans leur appartement, d'Assia Djebar, une rencontre entre la peinture et l'écriture*, Université de Montréal, octobre 2003, p. 10 : « Dans un article intitulé « Assia Djebar », Nicole Brossard précise que l'écrivaine « […] reprend à son compte le titre des célèbres tableaux de Delacroix et de Picasso, annulant ce faisant ce regard de l'homme blanc pour le remplacer par celui de la femme algérienne ». (*Mises en scène d'écrivains*, Ste-Foy, Le Griffon d'Argile, 1993, p. 30). Beïda Chikhi, par ailleurs, partage la même réflexion dans son analyse « Dialogue avec les peintres » : « Il s'agit pour Djebar d'accéder, par le regard romanesque se substituant à celui des deux peintres, au parcours socio-historique d'un destin féminin qui se raconte dans l'échange des œuvres d'art. », *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 168).

Ce regard renouvelé sur le tableau de Delacroix révèle une vision fausse de l'Orient qui fait des femmes du harem des odalisques nonchalantes considérées comme des objets sexuels. Écrire sur la peinture enclenche alors une mise à distance spatio-temporelle qui débouche sur une méditation à propos du colonialisme et du regard sur l'Autre. Ainsi, la pratique littéraire se nourrit de la peinture pour en affirmer les zones d'ombre et les exploiter afin d'élargir la réflexion.

> *«Il n'y a plus de sérail. Mais « la structure du sérail » tente d'imposer, dans les nouveaux terrains vagues, ses lois [...]. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes.*[413]

Femmes d'Alger se termine par une postface directement inspirée de l'expérience cinématographique, intitulée : *regard interdit, son coupé,* qui revisite la problématique de l'image-son en formulant la rupture qui est à sa source. Le but affirmé est dès lors de présenter l'envers du décor de cette peinture d'orientaliste : il s'agit pour la romancière de décloisonner la perception visuelle et de montrer combien l'artiste a fantasmé sur une scène exotique, avec un regard européen qui ne prend pas en compte une situation réelle qui n'a rien d'idyllique.

En s'appuyant sur cet œil étranger, l'écrivaine crée une analogie entre les femmes d'hier et celles d'aujourd'hui qui subissent encore l'interdit. Mais elle rétablit en parallèle, une approche clairvoyante sur une lecture coloniale parfois subjective qui n'est pas sans rappeler les objectifs poursuivis dans son film *La zerda ou les chants de l'oubli*[414].

On peut voir dans l'approche djebarienne une influence très forte de l'essai d'Edward Saïd, *L'orientalisme* qui considère que l'Occident a construit un regard négatif sur l'Orient, en affirmant une supériorité du premier qui relègue le second dans un cadre institué où il reste l'éternel vassal.

> *L'orientalisme : une manière de traiter avec l'Orient qui est fondée sur la place particulière qu'occupe l'Orient dans l'expérience occidentale européenne. L'Orient n'est pas seulement le voisin de l'Europe ; c'est aussi le lieu des colonies les plus anciennes, les plus vastes et les plus riches [...].*

---

[413] FA, p. 262.

[414] Cf.3.1.1., p. 144-146..

En outre, l'Orient a aidé l'Occident à définir l'Europe comme son opposé, sur le plan de l'image, de l'idée, de la personnalité, de l'expérience […]. La manière occidentale de dominer, de restructurer l'Orient et de lui imposer son autorité.[415]

Edward Saïd souligne que cet orientalisme instaure une grille de lecture de tout ce qui vient de l'Orient, ce qui procèderait d'une véritable stratégie suprématiste par laquelle tout Occidental considèrera l'Orient comme un lieu étrange, archaïque, enfermé dans des traditions surannées. « *L'Orient" est une création de l'Occident, son double, son contraire, l'incarnation de ses craintes et de son sentiment de supériorité tout à la fois, la chair d'un corps dont il ne voudrait être que l'esprit* »[416].

Comme lui, l'écrivaine algérienne s'attaque à cette récupération de l'Orient qui fleurit dans la peinture orientaliste et tente d'en démontrer l'inanité, en posant une question cruciale : « *Ce cœur de harem entrouvert, est-il vraiment tel qu'il le voit ?* »[417]. Elle note en effet en exergue à son recueil, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la manière dont le peintre s'exprime, dans son journal, au sujet du harem, « *C'est beau ! C'est comme au temps d'Homère ! La femme dans le gynécée s'occupant des enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends !* »[418].

La mise en Orient du peintre français se révèle donc inscrite dans un regard misogyne, une symbolique de la femme liée à la domination masculine telle que l'a circonscrite Pierre Bourdieu[419].

Assia Djebar s'inspire du cinéma pour installer une focalisation sur le tableau de l'artiste afin d'en extraire les détails incongrus et leur redonner une ampleur qui permet de détecter le vice de forme.

---

415 Edward Saïd, *L'orientalisme,* Paris, Seuil, « Points Histoire », [1978], 2005, p. 7.

416 *Ibid.*

417 FA, p. 240.

418 *Ibid.,* p. 265.

419 Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, *op. cit.*, p. 152 :

« Comme si la féminité se mesurait à l'art de « se faire petite » (le féminin, en berbère, se marque par la forme du diminutif), les femmes restent enfermées dans une sorte d'enclos invisible (dont le voile n'est que la manifestation visible) limitant le territoire laissé aux mouvements et aux déplacements de leur corps (alors que les hommes prennent plus de place avec leur corps, surtout dans les espaces publics) ».

Femmes en attente toujours. Moins sultanes soudain que prisonnières. N'entretenant avec nous spectateurs aucun rapport. Ne s'abandonnant ni ne se refusant au regard. Étrangères mais présentes terriblement dans cette atmosphère raréfiée de la claustration…[420]

Reprenant cette première approche des *Femmes d'Alger*, elle la confronte au renversement de perspective élaboré par Picasso qui en a perçu le parti-pris raciste et s'attache à déconstruire ce tableau, pour y ajouter, en métaphore, « *un bonheur* » qui symboliserait l'ouverture du harem et la libération des femmes :

Picasso renverse la malédiction, fait éclater le malheur, inscrit en lignes hardies un bonheur totalement nouveau. […] Libération glorieuse de l'espace, réveil des corps dans la danse, la dépense, le mouvement gratuit […]. Comme une morale proposée, ici, d'un rapport à retrouver[…].[421]

L'esthétique du peintre cubiste entre ainsi en résonance avec celle de l'auteure. En comparant l'approche picturale des deux peintres européens elle instruit à son tour le passage et l'équilibre entre passé et présent et délimite une scénographie qui adapte les frontières spatio-temporelles pour instaurer l'expression d'un va-et-vient permanent.

Avec le peintre Eugène Fromentin qui visite l'Algérie au début de la conquête, en 1852, « *dans un pays que vingt-deux ans de guerre permanente viennent de ployer* »[422],

l'auteure s'attache à reconstituer le contexte dans lequel l'œuvre a vu le jour, et à en extraire la symbolique. Car Fromentin dans ses écrits, se pose en passeur qui retranscrit les actes de cette conquête ; « *le témoin parle, le peintre écrit* ». De fait, la romancière utilise le personnage de l'artiste non seulement comme peintre, mais comme relais de transmission de la parole. L'intermédialité est conçue alors comme un procédé d'interlocution destiné à élargir les représentations et à les décloisonner en les confrontant.

Cette explosion des frontières entre les domaines artistiques semble avoir pour projet d'induire une réflexion littéraire susceptible d'établir une vision panoramique à l'intersection de tous les arts, afin de créer une scène d'énonciation multidirectionnelle, qui agrège toutes les formes de représentations artistiques et culturelles. Un glissement métonymique se produit alors, qui instaure l'écrivaine comme héritière du peintre-écrivain :

---

[420] FA, p. 242.

[421] *Ibid.*, p. 260.

[422] AF, p. 235.

Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner […]. Au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme […]. Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam ».[423]

De fait, chaque élément pictural, chaque discours sur l'art, élabore une boucle, une circularité qui ramène à l'expression littéraire comme réceptacle de toutes ces formes. C'est pourquoi, lorsque l'écrivaine entreprend, dans *Le blanc de l'Algérie*, de revenir sur une actualité tragique qu'elle subit de plein fouet (puisqu'elle a été forcée à l'exil, et qu'elle pleure la perte de trois de ses amis les plus chers, assassinés par les islamistes), elle recourt à une référence à l'art abstrait, illustré par le blanc de Kandisky.

Car ce peintre russe du début du vingtième siècle construit son art autour d'une interprétation des couleurs et de leurs interactions. Il considère le blanc comme un espace de silence, une non-couleur qui installe un espace d'énergie vitale qui véhicule une force d'espoir au sein même de la froideur.

À l'analyse, le blanc, que l'on considère souvent comme une non-couleur, est le symbole d'un monde où toutes les couleurs se sont évanouies […]. Il en tombe un silence qui court à l'infini comme une froide muraille infranchissable, inébranlable. Le blanc sur notre âme agit comme le silence absolu […]. Ce silence n'est pas mort. Il regorge de possibilités vivantes […] c'est un « rien » avant toute naissance, avant tout commencement.[424]

En islam, le blanc est la couleur du deuil ; la mise en scène élaborée autour de cette teinte participe d'une isotopie de la mort initiée dans *Vaste est la prison*. Dans le long lamento qui clôt ce roman, l'écrivaine confirme la valeur funéraire du blanc, car, dit-elle, « *le sang, pour moi, reste blanc cendre* »[425]. Le glissement du sang à la blancheur des cendres ramène à l'innommable de la mort. Cette référence chromatique dans *Le blanc de l'Algérie,* confirme la culture artistique de l'écrivaine et dénote de sa sensibilité accrue au visible et au sensible.

---

[423] *Ibid.,* p. 237.

[424] Vassili Kandisky, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », [1910], 1984, p. 12.

[425] VP, p. 346.

L'apport de la peinture dans l'expression littéraire de l'écrivaine dessine un chemin qui se construit autour de l'analyse d'éléments singuliers qui ne sont décelables, comme dans un tableau, que par un œil curieux et aguerri. Ce recours à l'image ne se limite pas, chez elle, à la peinture et investit tous les domaines artistiques qui font appel au visuel et à l'influence de l'image-son. C'est pourquoi dans *La femme sans sépulture*, la référence à une mosaïque romaine admirée par la narratrice-cinéaste dans le musée de Cherchell rappelle encore son attirance pour une sémiotique de l'image. Cette mosaïque met en scène des femmes-oiseaux inspirées des sirènes de l'Odyssée qui tentent d'attirer Ulysse vers leur île. Chacune de ces trois femmes-oiseaux tient à la main un instrument de musique.

> *-[…] Je suis sortie du musée mais ces femmes-oiseaux de Césarée ne m'ont pas quittée : […] la scène semble entièrement baignée par la magie de la musique : chacune des femmes, en effet, tient dans les mains, l'une une flûte double, l'autre, une lyre. Des musiciennes prêtes à… s'envoler, je crois ! […] Ce sont nos femmes d'aujourd'hui, ces oiseaux de la mosaïque ? […] Ce n'est pas tant parce que les couleurs de la mosaïque restent inaltérées, non. […]. Mais les couleurs, elles, persistent[…].*[426]

La mosaïque romaine devient donc le prétexte pour établir une analogie entre les femmes de Césarée et les déesses du récit antique, par la double intercession de l'image et de la musique. En parallèle, la structure de la mosaïque faite de facettes multicolores qui réussissent à composer un tableau devient une transposition métaphorique de la polyphonie discursive qui utilise des voix éclatées pour reconstituer l'histoire de Zoulikha et en dresser un tableau qui passera à la postérité.

Quelle que soit sa forme artistique, toute image, pour l'auteure, semble receler un secret et peut servir, par son interprétation, à révéler une histoire. Elle utilise peu la photographie dans ses récits car, comme le souligne encore Farah Gharbi, « *la photographie n'inspire pas le travail scripturaire d'Assia Djebar autant que le cinéma, la peinture ou la musique. Il ne s'agit pas d'un thème central dans l'une ou l'autre de ses œuvres* »[427].

[426] FS, p. 118-119.

[427] Farah Gharbi, *Femmes d'Alger dans leur appartement, d'Assia Djebar, une rencontre entre la peinture et l'écriture , op. cit.,* p. 342.

Peu nombreuses dans le texte djebarien, les photographies participent cependant de la même ambition littéraire d'utiliser l'image comme médium, pour laisser surgir une parole critique et redéfinir certaines attitudes du passé. Car celles-ci autorisent une exploration du passé dont découle l'interprétation du présent. L'objectif de l'appareil photographique laisse la place au regard de l'écrivaine qui tente d'établir le palimpseste pour déceler tout ce qui avait jusque-là, échappé à son attention ou à sa perspicacité.

La photographie de classe, mise en scène dans *Vaste est la prison*, fait partie de l'émergence d'un souvenir d'enfance lié à la période durant laquelle le père enseignait dans un petit village. Lorsque, le jour de la photographie de classe, le père place son enfant au milieu de ses élèves, elle est la seule fillette au milieu des garçons. La remémoration de cette scène provoque une interprétation subjective qui réexamine le passé à l'aune du présent en recontextualisant les modalités de cet événement :

> *Je la regarde aujourd'hui, si longtemps après […]. Aujourd'hui seulement, je dévisage ces garçons de face, un à un […]. Ne me reste rien de la séance du photographe des écoles […]. Je la regarde aujourd'hui, si longtemps après. Mon père a moins de trente ans, et je le constate : malgré son air figé, car dans son rôle, ou sa mission, d'instituteur indigène du village, il pose dignement […]. On m'a placée au centre, au premier rang […]. Mon regard présent questionne […].*[428]

L'usage de la photographie fonctionne à travers ce souvenir, comme une ekphrasis dans laquelle le regard de l'adulte se substitue à celui de l'enfant et agit en lieu et place pour recadrer l'image et lui donner du sens.

Ce retour vers l'album de famille reste pour la romancière le prétexte à une glose qui inaugure la réflexion sur l'enfance et sur les mécanismes à l'œuvre dans les déterminismes qui s'y mettent en place. L'adulte tente de trouver une explication aux motivations de son père pour mieux comprendre son état d'esprit à un moment précis de son histoire.

De la même manière, la scène fondatrice de la « *fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père* »[429], qui ouvre le roman *L'amour, la fantasia*, si souvent reprise, semble revêtir l'aspect figé et convenu d'une photographie.

---

[428] VP, p. 269.

[429] AF, p. 11.

La mise en scène du tableau élabore une fixité des détails qui suggère cette technique. Il s'agit d'un arrêt sur image, un moment dont l'intensité est rendue, non par la couleur ou le mouvement que pourrait exprimer une peinture, mais au contraire par cette immobilité surprise dans l'instant du cliché. À partir de cet instantané surgira la réflexion sur les implications de cet instant fondateur qui va changer le cours de la vie de la narratrice-auteure.

Comme pour la mosaïque, l'usage de la photographie tient une place qu'on pourrait qualifier d'anecdotique ; il n'est en rien comparable à la peinture dans la mise en relation du texte et de l'image au sein de la narration. Elle vient en complément pour restituer dans l'énonciation une subjectivité et l'inscrire dans le processus autobiographique ; elle parvient cependant à reconstituer un état de cette subjectivité enfantine, à un moment précis, et à l'inscrire dans le système de représentation qui se met en place pour enclencher l'écriture de soi.

3.2.2. La musique au cœur du texte

Dans l'ensemble de l'œuvre, la musique est, avec le cinéma, le média qui semble le plus à même de représenter cette inter-discursivité à l'œuvre dans la construction narrative des romans de la seconde période. Chaque récit est ponctué de références musicales sous forme d'un lexique, d'une rythmique et d'un métalangage qui introduisent des formes très variées et prouvent l'intérêt de l'auteure pour ce domaine. Comme pour le peinture, ces éléments invitent le lecteur à une relation élargie au texte. Celle-ci utilise régulièrement le vocabulaire musical pour suggérer une découpe du texte calquée sur celle des grandes symphonies de la musique classique, ou sur la musique arabo-andalouse héritée des femmes de Césarée et de sa mère.

Car passer d'une langue à l'autre implique de prêter l'oreille à des formes de musicalités nourries à des sources différentes. Dans la composition romanesque, la musique établit un contrepoint qui n'est pas sans rappeler la « petite phrase de Vinteuil », qui ponctue l'univers proustien.

Ainsi se lient entre eux les thèmes fondateurs de l'énonciation, les mots-clés de toutes les narrations ; la femme, les voix, le chant et l'écriture arabe. Les courbes de la calligraphie arabes se retrouvent dans les circonlocutions musicales du chant des femmes, et tous ces éléments se complètent pour définir une esthétique propre à la conception littéraire de l'auteure.

Les représentations discursives de l'oralité font intervenir une petite musique des mots qui dénote d'une prosodie et d'une poéticité énonciative liées à la mimèsis ; car, comme le confirme Philippe Beck, dans la préface à la *Poétique* d'Aristote, « *l'objet de la poétique est bien la description du lien qui se noue entre « imitation » (nous dirons « mime ») et « imagination » pour constituer l'œuvre d'art [...]* »[430]. De ce fait, la musicalité de la langue, pour s'exprimer, s'appuie sur une refonte des procédés stylistiques qui englobe d'une part le champ thématique, par la circularité des constructions qui évoluent en arabesques, et d'autre part un champ terminologique, puisque c'est la convocation d'un lexique de la musique qui suggère, autant que la rythmique énonciative, la présence à tous les niveaux de cet art.

La musique apporte, en ce sens, un complément d'âme à la polyphonie, car elle y amène une touche artistique qui permet d'établir une équivalence entre les mots et les sonorités.

Les modalités énonciatives affirment l'inspiration musicale par l'intégration d'un vocabulaire assez élaboré qui demande une certaine connaissance de cet art. À partir de *L'amour, la fantasia,* la romancière développe donc une isotopie de la musique dans tous ses récits. Cette inspiration se poursuit également en dehors du *Quatuor*, dans *Loin de Médine*, sous la forme d'une expression poétique portée par des voix et des chants de femmes.

> *La poétesse ciselait, sinon au jour le jour, du moins évènement par événement, ses distiques, ses quatrains ou ses longues périodes toujours contre l'ennemi. Sa poésie était reprise de l'un à l'autre [...]. La chanteuse de satire devenait une part de l'âme de résistance des siens [...]. Cette femme inventait donc sa poésie-danger. Elle la chantait aussi.*[431]

Les nuits de Strasbourg abonde également en références musicales qui accompagnent la narratrice dans sa découverte de la ville, et rythment les rencontres.

> *Au milieu d'une chanson de melhoun (une poésie savante vieille de trois siècles, conservée par les artisans de Meknès), un ténor de Fès, que Thelja reconnut et qu'elle aimait, continue une chanson si populaire chez tous les citadins du Maghreb, intitulée La Complainte de la bougie [...].*[432]

---

[430] Philippe Beck, Préface à *La poétique,* Aristote, Traduction de J. Hardy, Paris, Gallimard, « Tell », [1932], 1996, p. 25.

[431] LM, p. 120.

[432] NS, p. 107.

L'écrivaine met en place, par le biais de cette connexion intermédiale, un métalangage qui lui permet de structurer ses récits à la manière de symphonies ou de noubas andalouses. Son texte développe donc une architecture discursive qui donne à entendre un ordre féminin qui ne peut atteindre sa plénitude qu'à travers une construction poético-musicale. Sofiane Laghouati envisage le *Quatuor algérien* comme un « *jeu de partitions* » musicales dont l'écrivaine serait la chef d'orchestre ; car constate-t-il, « *au regard de la composition globale du Quatuor, se dégage l'idée d'une « écriture en partition tant pour désigner l'organisation narrative des récits, que pour qualifier les processus d'orchestration de l'œuvre »*[433].

En effet, la romancière se pose en chef d'orchestre pour gérer chaque segment de ses récits, grâce à un point de vue panoramique, un mouvement à la fois rétrospectif et prospectif qui lui permet de coordonner l'enchevêtrement des thèmes et des motifs sans jamais se perdre. Car, observe encore Sofiane Laghouati, « *cette écriture en partition* » qui est également division du territoire en plusieurs régions, est « *l'un des éléments constitutifs du Quatuor algérien* ».

Ainsi, la dernière partie de *Vaste est la prison* – reprenant la construction narrative de *L'amour, la fantasia –*, est découpée en *mouvements* dans lesquels se déploie l'anamnèse de l'histoire familiale, entrecoupée de sections intitulées *femme arable,* qui relatent l'expérience au cinéma.

Le mouvement, ou tempo, définit en musique la vitesse d'exécution de l'œuvre. Cette métaphore suggère donc chez Djebar un mouvement énonciatif qui donne au récit son rythme, et délimite les différentes plages discursives qui structurent le texte afin de gérer les différents thèmes qui s'entrecroisent et dialoguent entre eux.

> *Ainsi se confirme la découverte suscitée par l'image-son, prolongée par l'écriture, que l'artiste n'est pas celui qui montre, parle, explique, mais celui qui rend perceptible ce qui est au-delà de l'évidence sensible et de l'explication, et qui forme la trame inexprimée de nos existences profondes.*[434]

Dans cette dernière partie du roman ; l'énonciation se construit autour du thème principal de l'anamnèse familiale et d'une mémoire féminine qui tourne sur elle-même, comme les volutes d'une phrase musicale. Elle dévoile peu à peu des aspects cachés, des secrets enfouis, qui se déroulent en cercles concentriques.

---

433 Sofiane Laghouati, « Les je(ux) de partitions d'Assia Djebar : un Quatuor algérien pour corps féminins. », *Tangence*, (103), 31– 56. https://doi.org/10.7202/1024970ar, 2013, p. 32.

434 Jeanne-Marie Clerc, « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebar », *op. cit.,* par. 5.

Le tempo énonciatif peut donc se comparer au tempo d'un extrait musical qui se construit autour d'un thème en y apportant peu à peu des variations, des éléments nouveaux qui, par ce qu'ils ajoutent, déterminent le changement et annonce l'apothéose finale. Chaque élément qui vient compléter l'histoire féminine peut se voir comme une variation autour du thème principal de la femme. Les secrets liés aux mariages de la grand-mère, la perte de la langue berbère, puis le mutisme de la mère, et enfin les souvenirs de la narratrice elle-même, sont des parties d'un ensemble énonciatif qui se déploie en boucle autour du thème de l'histoire des femmes de la famille.

La narration avance ainsi jusqu'au « final » où l'on retrouve la « *fugitive et ne le sachant pas* »[435] qui se donne à voir dans les dernières pages et crée un rapport de continuité entre les personnages du passé (Zoraïdé ou la mère) et le présent de la narratrice.

La polyphonie qu'instaure la romancière dans ses romans trouve sa forme la plus aboutie dans *La femme sans sépulture,* récit qui déjà, par sa dédicace à Bela Bartok, justifie de son inspiration musicale polyphonique. Les multiples voix déroulent chacune son propre motif, se croisent, puis avancent en parallèle, autour du thème central de la vie et de la mort de Zoulikha, pour aboutir à un final, qui met en valeur le « *dernier monologue de Zoulikha* », où deux voix s'entremêlent : « *une voix d'inconnue [...] pousse sa complainte. Qui ne s'arrête pas [...] toute la nuit suivante* », tandis que la « *voix suspendue en attente [...]* » de l'héroïne rapporte ses dernières paroles.

On assiste ainsi à une mise en scène dans laquelle le contrepoint musical soutient l'élément central, pour en accentuer le timbre et produire l'effet tragique d'une élégie :

> *La plainte scandée de l'inconnue ne semble pas, oh non, un chant des morts : légère, tressautante, presque aiguë parfois, de celle qui annonce la bienvenue [...]. Berceuse d'espoir tremblé, d'attente incertaine, où les larmes voilées se perçoivent mais seulement dans le timbre, quand celui-ci va défaillir [...], par le jaillissement de sa voix si pure[...]. Elle chante donc pour moi, la paysanne inconnue.*[436]

[435] VP, p. 347.

[436] FS, p. 227.

L'énonciation du *Quatuor d'Alger* fait la part belle à toutes les musiques, qu'elles soient occidentales ou orientales. La troisième partie de *L'amour, la fantasia*, comme celle de *Vaste est la prison,* est divisée en *mouvements* évoquant une nouba ; *Femme d'Alger* débute par une *ouverture* et *La femme sans sépulture* par un *prélude*. L'influence musicale est présente également dans toute l'énonciation : « *air de nay* », « *sistres* », dans *L'amour, la fantasia*, tandis que *La femme sans sépulture* se présente comme un « *opus dédié à Zoulikha, mais aussi, à Bela Bartok, le musicien hongrois [...]* »[437]. Cette influence artistique établit un contrepoint qui parcourt l'ensemble de l'œuvre littéraire et apporte un supplément de sens**.** Dans tous les récits, musique et chants font partie de la scénographie qui caractérise l'univers féminin.

Dans les romans de la seconde période, la musique agit donc comme une mise en contexte qui place le discours dans l'entre-deux des langues et des cultures. Elle construit un monde sonore foisonnant qui apporte une dimension supplémentaire, nécessaire pour appréhender l'imaginaire de l'écrivaine. Dans ses films comme dans ses récits, cette dernière suggère, élargit la perspective en invitant le lecteur à prêter l'oreille pour entendre, à défaut de voir, ce qui ne peut se dire. La référence artistique installe une interaction entre le destinateur et le destinataire, pour suggérer ce qui ne peut s'exprimer à travers l'écriture ; une projection nécessaire dans d'autres médias pour appréhender dans sa totalité ce que le signe évoque mais ne peut toujours traduire. De ce fait les modalités de l'énonciation reflètent un état d'esprit, une manière d'être dans laquelle l'écriture ne saurait se passer de ces références, car l'art, comme la littérature, modèle l'être et sa sensibilité au monde.

En installant la musique au cœur de ses modalités énonciatives, l'écrivaine confirme sa volonté de renouveler les formes et d'installer un dialogue intermédial permanent qui élargit l'horizon des significations et apporte un complément sémiotique à toute son expression littéraire.

---

[437] *Ibid.*, p. 17.

Conclusion

Pour la romancière algérienne, l'expérience du cinéma est vécue comme une mue, puisqu'elle s'y débarrasse de sa *tunique de Nessus*[438] comme d'une malédiction qui freine ses élans artistiques et la force à se taire. Elle sort de celle-ci libérée, mûrie, prête à assumer le dévoilement de soi et le passage à une forme d'écriture plus personnelle dans laquelle les références artistiques font partie intégrante des modalités de l'énonciation. Le champ littéraire s'enrichit de cette diversité des sources. Comme le souligne Sada Niang,

> *[Pour Djebar] Le cinéma n'est pas un outil de communication mais mode de représentation plus total, pouvant intégrer les espaces du dehors et du dedans, les voix de femmes ; leurs chants, les bruits habituels des enfants, de la mer, de la montagne*[439].

De la même façon, l'écriture djebarienne de la seconde période doit se lire, à travers les modes de représentation qu'elle invente, comme un espace foisonnant, ouvert, pour que toutes ces voix puissent se faire entendre dans leur diversité. Son discours instaure une parole agissante, à effet perlocutoire, qui réunifie l'espace et possède une fonction libératrice. Monia Kallel considère pour sa part, que Djebar contrevient « *aux lois traditionnelles de la mimèsis, proposant une autre voie (voix) de l'engagement éthique et esthétique* »[440]. Les voix de la romancière lui ouvrent un chemin et tendent vers une reconstruction esthétique fondée sur l'intermédialité et la labilité des frontières entre les arts.

Elles peuvent se lire comme une métaphore de la réhabilitation des femmes et de leur symbolique réinsertion dans la société algérienne. Ce qui fait dire à Sofiane Laghouati :

> *Cette interruption, souvent présentée comme une rupture, doit-être davantage pensée dans une logique d'écriture intermédiatique qui permet à l'écrivaine de revenir par l'écriture cinématographique à l'écriture littéraire, de fondre celle-ci en celle-là et de faire de la forme romanesque le lieu par excellence de l'intermédialité*.[441]

[438] AF, p. 297.

[439] Sada Niang, *Littérature et cinéma en Afrique Francophone, op. cit.*, p. 11.

[440] Monia Kallel, « Sand et Djebar : sur la voie (voix) de Schéhérazade », *La revue des études littéraires*, vol. 42, n°1, 2011, par. 3.

[441] Sofiane Laghouati, « Le jeu des partitions dans le Quatuor algérien », *op. cit.*, p. 36.

L'œuvre d'Assia Djebar se construit donc autour d'une logique bâtie sur la volonté de cette écrivaine de mettre en représentation l'oralité féminine de sa langue d'origine et d'installer un réseau d'interprétation très dense. Elle s'autorise ainsi à s'émanciper de toutes les contraintes formelles pour ériger ses propres règles et instaurer des formes littéraires nouvelles qui acceptent le métissage et s'enrichissent de tous les apports du multiculturalisme.

Partie II- Le discours polémique

Aujourd'hui l'action doit se réfugier dans le livre. C'est dans le livre seul que, dégagée des contingences malsaines et multiples qui l'annihilent et l'étouffent, elle peut trouver le terrain propre à la germination des idées qu'elle sème […]. Les idées demeurent et pullulent : semées, elles germent ; germées, elles fleurissent. Et l'humanité vient les cueillir, ces fleurs, pour en faire les gerbes de joie de son futur affranchissement.
Octave Mirbeau (11 mars 1895)

Introduction

L'écrivaine a souvent assumé à travers ses prises de parole publiques sa volonté de (s)'interroger et d'influer sur les mentalités et les tabous qui verrouillent la société et brident ses institutions. Elle affirme, en effet, « *à un moment donné, toute écriture est provocation* », et se pose la question de « *comment écrire dans une société qui veut le silence…* »[1]. On peut de ce fait envisager sa littérature comme un mode d'engagement qui participe à faire bouger les lignes et à agir pour défendre un modèle de société plus démocratique.

Nous allons tout d'abord examiner comment se construit discursivement la polémique et dans quelle mesure elle impacte la communication dans l'espace public. Ruth Amossy, dans son *Apologie de la polémique,* insiste en effet sur l'importance de son implantation dans cet espace, « *car c'est là »,* selon elle*, « que se déploient les débats houleux sur des questions controversées d'intérêt général* »[2]. La polémique, au sens étymologique de « *polémos, relatif au combat ou à la guerre »,* prend le sens de « *discussion, débat, controverse qui traduit de façon violente ou passionnée, le plus souvent par écrit, des opinions contraires[…]* »[3]. Ce terme rejoint, comme le souligne Catherine Milkovitch-Rioux, « *agon, en grec, combat* »[4], ce qui en littérature, se traduira en art de la controverse, c'est-à-dire « *la capacité de [l'écrivain] d'intervenir de manière symbolique dans les transformations de l'organisation symbolique de la société »*[5]. Le discours polémique, traduit ainsi la volonté de construire un cadre argumentatif dans lequel des idées, des réflexions et des questions vont s'agiter et se confronter pour laisser surgir une vérité raisonnée et construite, dans le but de convaincre et de s'opposer à un discours antérieur considéré comme subversif.

[1] Assia Djebar, « Comment écrire dans une société qui veut le silence… », Paris, *Le Monde*, 29/05/1987, *Cahiers d'Études Maghrébines spécial Assia Djebar*, *op. cit.*, p. 25.

[2] Ruth Amossy, *Apologie de la polémique,* Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2014, p. 51.

[3] *Dictionnaire Larousse*, www. Larousse.fr.

[4] Catherine Milkovitch-Rioux, « De la fiction au discours : écritures agoniques de l'histoire algérienne», *op. cit.* p. 69.

[5] Stefan Bratosin, *La concertation dans le paradigme du mythe,* Berne, Peter Lang, 2007, p. 18.

Pour Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, le substantif *polémique* désigne *« une succession plus ou moins longue de textes qui s'opposent sur une « question, un sujet de débat, ou un réseau de questions connexes* » »[6].

Catherine Kerbrat-Orecchioni considère, pour sa part, que « *le discours polémique est un discours disqualifiant, c'est-à-dire qu'il attaque une cible et qu'il met au service de cette visée pragmatique dominante [...] tout l'arsenal de ses procédés rhétoriques et argumentatifs* »[7]. Ce qui revient à voir la polémique comme une bataille discursive destinée à réduire à néant les arguments des adversaires, ou à critiquer leurs méthodes afin de les faire changer ou du moins provoquer une réflexion sur le sujet de dissension.

Dans *La parole pamphlétaire*, Marc Angenot remarque que ce type de discours supposerait, un contre-discours porté par la partie adverse qu'il s'agirait de démonter par une argumentation cohérente qu'il considère comme La vérité. Il s'agit donc d'un « *acte, une prise de position [...] qui suppose une présence marquée de l'énonciateur dans l'énoncé* »[8], lequel se trouve aux prises avec un « adversaire- destinataire » dont il devra démonter les arguments, pour mieux le convaincre, ou pour anéantir sa crédibilité, afin de le neutraliser. Le polémiste se trouve donc dans la posture du redresseur de torts qui va rétablir la vérité et l'exposer aux yeux de tous.

Tout se passe alors comme si les défauts de l'adversaire légitimaient une attaque dans laquelle l'énonciateur-polémiste, représentant du bon droit, se devait d'arracher l'énonciataire à l'erreur. Cette conception de la polémique est porteuse d'une vision crépusculaire du monde, dans laquelle le polémiste, conscient de la noirceur d'un univers « *privé de valeurs, donc de sens* »[9], se bat face à l'imposture.

Ruth Amossy rappelle, pour sa part, que « *toute réflexion sur la polémique* » se définit comme « *un dissensus [...], une division violente ou profonde de sentiments, d'intérêts, de conviction* »[10].

---

[6] Patrick Charaudeau et Dominique Mingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit.*, entrée : polémique, p. 437.

[7] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 13.

[8] Marc Angenot, *La parole pamphlétaire,* Paris, Payot, 1982*,* p. 261.

[9] *Ibid.,* p. 337.

[10] Ruth Amossy, *Apologie de la polémique*, *op. cit.*, p. 17.

Cette auteure s'appuie dans son exposé sur la rhétorique argumentative aristotélicienne dans laquelle le dissensus est considéré non comme une négativité, mais au contraire, comme « *le moteur incontesté de la démocratie* »[11]. Ruth Amossy insiste également sur le caractère social de la polémique et sur sa capacité à exposer, dans l'espace public, des interrogations ou des opinions contradictoires qui créent le débat et qu'on peut considérer comme des joutes oratoires, plus ou moins violentes qui font partie de la tradition démocratique.

Cependant, au tournant du 21° siècle, il semble que la figure de l'écrivain engagé telle que l'a décrite Sartre dans son essai, *Qu'est-ce que la littérature*[12], se soit transformée, mue par une neutralité apparente qui n'empêche pas l'implication de l'auteur, mais sous des formes différentes. C'est ce déplacement des engagements littéraires que Catherine Brun et Alain Schaffner tentent d'établir dans leur essai au titre explicite, « *Des écritures engagées aux écritures impliquées* »[13]. Bruno Blanckmann, de son côté, prend le contrepied de l'opinion sartrienne pour préciser qu'aujourd'hui,

> *[…]Aucun [des écrivains] ne s'identifie pourtant à la figure prestigieuse de l'écrivain engagé, même ceux dont l'œuvre affiche avec le plus d'ostentation une opiniâtre pugnacité, ni à celle de l'intellectuel engagé, pour ceux qui assument les postures du lettré et du philosophe.*[14]

Il confirme cependant que les écrivains, dans la société actuelle, ne restent pas pour autant inactifs, mais qu'ils agissent chacun à son niveau et de la manière qui leur semble la plus adéquate, « *à l'interaction de l'éthique et de la politique* »[15], pour faire entendre leur parole et participer aux débats du siècle.

---

[11] *Ibid.,* p. 19.

[12] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?, op. cit.*, p. 31.

« L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité […]. L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer ».

[13] Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées : littérature française (XXe -XXIe siècles),* Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013.

[14] Bruno Blanckmann, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du 21e siècle », in : *Des écritures engagées aux écritures impliquées : littérature française (XXe -XXIe siècles),* Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *op. cit.*, p. 161.

[15] Ibid.

Même si les termes de l'engagement se sont modifiés, il reste donc clair que l'écrivain demeure une conscience de son temps et propage par ses actes de parole, un discours dont le but reste d'agiter des idées et de pousser ses contemporains à la réflexion du bien contre le mal. Car, comme l'affirme John Austin,

> *« Dire c'est faire » [...]. C'est transmettre à autrui certaines informations sur l'objet dont on parle, mais c'est aussi faire, c'est-à-dire tenter d'agir sur son interlocuteur, voire sur le monde environnant [...]. Les actes de langage sont pris dans un circuit d'échange.*
>
> *Considérer les énoncés comme des actes, c'est alors admettre qu'ils sont faits pour agir sur autrui, mais aussi pour l'amener à réagir : quand dire c'est non seulement faire, mais aussi faire faire.*[16]

Toute littérature porte en elle les germes d'un engagement, une venue au monde qui, à travers les mots, aide à réfléchir sur soi et sur les autres. Écrire, c'est avant tout se projeter dans la société ou dans le groupe pour se mesurer à lui et délimiter sa propre place en son sein. Comme nous l'avons vu dans la première partie[17], le contexte algérien dans lequel progresse la romancière est riche en péripéties ; la situation coloniale, puis les changements impactés par l'indépendance se répercutent dans le champ littéraire qui, par la force des choses, se transforme, évolue et s'adapte pour coller à la réalité du pays. *« [L'écrivain]devient l'œil qu'on ne peut pas tromper, braqué à la manière d'un projecteur de cinéma sur le mouvement continuel qu'enregistre le pays à l'intérieur et à l'extérieur »*[18].

Car dès l'indépendance, l'ancrage du littéraire dans la réalité sociopolitique, et la nécessité de s'élever contre les visées autoritaires du parti unique transforment l'expérience et les observations des écrivains en discours polémiques.

---

[16] John Austin, *Quand dire c'est faire, op. cit.*, p. 16-17.

[17] Cf. 1.1.3, L'œuvre en contexte, 1962, un changement de paradigme, p. 47.

[18] Rabah Soukehal, *Le roman algérien de langue française (1950, 1990),* Paris, Publisud, 2003 ; 4° de couverture.

C'est en ce sens que Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur considèrent, dans leur essai, que :

Les écrivains de langue française n'en finissent pas d'interroger les conflits et les violences, dont le plus grand nombre s'est déplacé du champ de bataille réel vers celui, plus symbolique, de la langue, de ses usages culturels, politiques et esthétiques.[19]

Tous ces écrivains ont le sentiment que l'esprit de la révolution populaire a été détourné et qu'ils doivent, chacun à son échelle, participer à la diffusion des idées démocratiques, et à l'éveil des consciences, dans l'intention de parvenir à ce monde meilleur pour lequel les Algériens se sont battus.

Comme Kateb Yacine, Tahar Djaout ou Rachid Mimouni, beaucoup d'entre eux, considèrent que cette littérature algérienne d'après-guerre, constamment en butte aux pouvoirs politiques, amenée sans cesse à se confronter à une réalité politique et sociale problématique, peut être considérée comme une littérature de combat. C'est pourquoi Rachid Mimouni affirme dans le paratexte de son roman, *Tombéza* :

Je crois à l'écrivain comme pure conscience, probité intégrale, qui propose au miroir de son art une société à assumer ou à changer, qui interpelle son lecteur au nom des plus fondamentales exigences de l'humain : la liberté, la justice, l'amour. Je crois à l'intellectuel comme éveilleur de conscience, comme dépositaire des impératifs humains, comme guetteur vigilant, prêt à dénoncer les dangers qui menacent la société […].[20]

Comme eux, Assia Djebar ressent de plus en plus, au fil du temps, la nécessité d'une discussion positive qui remettrait en cause tous les rouages de la société algérienne pour lui permettrait de sortir de l'impasse dans laquelle elle se trouve. Son combat reste cohérent, car il s'attaque aux multiples facettes d'un même problème, la démocratie, ou plutôt le manque de démocratie, au sein de cette société dont le premier maillon reste la famille.

---

[19] Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur, *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 2-9 septembre 2003, Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur éditeurs, p. 35.

[20] Rachid Mimouni, *Tombéza,* Alger, Éditions Laphonic, 1985, p. II.

Lorsqu'elle entreprend de se confronter au statut de la femme en Algérie, au problème des langues, ou à la relecture de l'histoire, elle doit examiner toutes les failles et les points d'achoppement d'une politique nationale qui ne tient pas ses promesses. S'engager en écriture implique donc, dans son cas, d'élaborer de véritables stratégies de communication afin d'engager la polémique sur les sujets de société qui lui tiennent à cœur.

> *Une parole qui ne serait pas d'abord de passion, qui, tout en tâtant dans le noir les limites de sa portée, saurait sa fragilité, et même son inanité [...]. Mais sous le ciel plombé où elle se déploie, qu'elle débusque pour commencer les pièges et les ambiguïtés : le fait, par exemple, que l'accaparement médiatique de toute résistance intellectuelle n'aboutit qu'à un brouillage accru, la zone de blanc des projecteurs élargissant le désert...*[21]

Catherine Milkovitch-Rioux observe à ce sujet que « *la venue au monde de l'écrivaine algérienne n'est ni avant ni après la guerre, mais en guerre pour qui, comme elle, remet en question l'historiographie coloniale pour montrer le continuum du conflit* »[22].

Mireille Calle-Gruber , de son côté, montre une Assia Djebar qui « *se tient vigilante, à la croisée. Croisée des langues, des idiomes des histoires, des cultures, des images et des récits miroités, [entre] intersection et ouverture* ». Pour elle, l'œuvre djebarienne est « *chambre d'échos* » de tous les différends qui agitent la société algérienne, car l'écrivaine « *se refuse à quitter la scène de la littérature, considérant que son terrain de combat n'est pas la tribune ni le journal, mais le lieu séparé de l'écriture littéraire [...]* »[23]. Le caractère polémique est encore une fois mis en évidence comme un moteur intellectuel qu'il faut considérer comme le vecteur de l'engagement littéraire.

C'est pourquoi nous envisagerons dans cette réflexion autour du discours polémique d'Assia Djebar, les modalités illocutoires, les actes de paroles et les procédés énonciatifs qui constituent les cadres de cette action militante, apportent la controverse, et suscitent le débat citoyen autour de thèmes fondamentalement récurrents dans l'Algérie indépendante.

---

[21] BA, p. 227.

[22]Catherine Milkovitch-Rioux, « De la fiction au discours : écritures agoniques de l'histoire algérienne », *op. cit.* p. 71.

[23] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture, op. cit.*, p. 251.

Peut-on alors considérer que le discours de l'auteure, au confluent des diverses époques qu'il balaie, peut se lire comme une littérature de combat, une guerre déclarée contre certaines forces politiques ou sociales ? L'écrivaine envisage-t-elle l'écriture comme un outil de combat, ou cherche-t-elle simplement à exposer des réalités, une manière de donner à voir pour dessiller les regards ?

Peut-on considérer, d'autre part qu'il existe un point de basculement dans le discours djebarien à partir duquel l'écrivaine s'engage réellement.

Car « *c'est dans et par le langage conçu comme une certaine espèce d'instrument que s'opère la recherche de vérité* »[24], rappelle Jean-Paul Sartre.

Nous verrons donc comment Assia Djebar, en sa qualité d'historienne, fait le lien entre une nécessaire revendication pour l'émancipation de la femme, sa reconnaissance, et l'écriture de l'histoire. Nous serons de ce fait amenés à examiner comment elle envisage son combat pour une écriture objective de l'histoire algérienne, en remettant en cause les fondements mêmes de celle-ci, afin de contredire une (ré)écriture de l'histoire nationale confisquée par les pouvoirs en place.

Nous observerons d'autre part la manière dont l'écrivaine parvient à étendre la polémique sur le front du multilinguisme et de la défense des dialectes opprimés, porteurs de la mémoire d'une culture orale.

Les thèmes qu'Assia Djebar choisit sont toujours portés par la recherche de la vérité et l'aspiration à un absolu intellectuel qui refuse les compromis. Lorsqu'elle examine les diverses crises qui secouent son pays et les causes profondes qui les ont provoquées, elle en revient toujours à la situation faite aux femmes, ainsi qu'à l'histoire proche ou lointaine, car elle est intimement persuadée que c'est à ce niveau qu'il faut aller rechercher les causes de la fracture sociale. Comme nous l'avons vu précédemment, sa sensibilité à la cause des femmes algériennes est portée par la conviction qu'un pays ne saurait progresser s'il ne mobilise pas toutes ses forces vives. De ce fait, la condition des femmes et l'inertie politique à ce sujet, déterminent, chez elle, le premier de ses combats.

[24] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature engagée* ?, *op. cit.*, p. 29.

Chapitre 1. S'engager pour les femmes

Dramaturge, cinéaste, poète, essayiste et romancière, l'écrivaine montre un goût pour toutes les formes littéraires et artistiques qui lui permettraient d'élargir son spectre. Ses récits portent en eux la trace de cette recherche esthétique qui se poursuit tout au long de l'œuvre. La trajectoire djebarienne emprunte de multiples voies, mais c'est essentiellement à travers la fiction que son œuvre est connue et reconnue. L'écrivaine algérienne utilise ce genre pour raconter des histoires dans lesquelles se mêlent les thèmes des femmes, de l' histoire de langues, de la mémoire et de l'autobiographie.

La fiction semble bien sûr moins à même que l'essai de véhiculer des idées et de susciter des polémiques capables de changer le monde. Cependant, il est clair que les romanciers et la littérature de fiction ont toujours été au cœur de tous les débats d'idées ; il serait dérisoire de penser qu'on peut les en exclure, car de tout temps, ils ont joué le rôle de peintres de la société et d'agitateurs d'idées. Comme l'affirme Milan Kundera au cours d'un entretien avec le romancier américain Philip Roth, « *le roman n'affirme rien, il cherche, il pose des questions… Le romancier apprend au lecteur à appréhender le monde comme question* »[25].

Pour Bruno Blanckemann, le romancier compose « *des histoires qui se lisent à la fois comme autant de contrepoints critiques face aux mythologies actuelles et de contrepoints réactifs face aux dérives du monde* »[26].

La mise en place d'une ligne énonciative qui se place dans la continuité des femmes-conteuses[27] renvoie à des modes d'expression qui revendiquent une double tradition ; arabo-berbère et orale d'une part, et française d'autre part. Michel Foucault, pour qui l'auteur doit s'effacer pour laisser s'exprimer l'œuvre, considère en effet cette fonction-auteur comme « *une caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société* »[28]. Choisir la fiction pour Assia Djebar semble une évidence, dans la mesure où ce mode générique autorise le retrait de l'auteur, tout en lui permettant d'aborder des thèmes qui lui tiennent à cœur sans avoir à se justifier.

---

[25] Entretien de Milan Kundera avec Philip Roth, *Philip Roth, Parlons travail*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 149.

[26] Bruno Blanckemann, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du 21e siècle », *op. cit.*, p. 168.

[27] Cf. Partie I. 2.1.3. Les femmes-conteuses, p. 117.

[28] Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?,* Paris, Gallimard, « Pléiade », p. 1269-1270.

Comme elle le rappelle dans *Ces voix qui m'assiègent,* elle investit grâce à la littérature, un domaine qui, dans son pays, était resté jusqu'alors presque totalement fermé aux femmes, pour « *se mettre soudain à écrire, sans doute trop jeune [...] et qui plus est, pas des essais nationalistes, pas de profession de foi lyrique ou polémique [...] écrire donc des romans [...]* »[29].

De surcroît, l'auteure algérienne a déclaré dans nombre d'interviews qu'elle pratiquait une écriture de nécessité ; nécessité de préserver un fond oral immatériel dont elle se considère comme la légataire, d'une part, et nécessité, d'autre part, de contredire une doxa masculine qui affirme que la femme, gardienne du foyer et de ses coutumes ancestrales, doit se confiner dans cet espace privé. La visée perlocutoire de ses textes ressort dans l'ensemble des mécanismes qui lui servent à exposer et mettre en situation certains évènements ou des contextes dans le but de provoquer le débat. Assia Djebar expose des faits, met le doigt sur les dysfonctionnements, mais sans prendre parti. C'est par l'interlocution qui établit le face à face entre locuteur et lecteur que ses textes étendent leur action. Elle utilise une écriture rhizomatique dans laquelle un énoncé apparemment neutre s'infiltre ou infiltre une scène politique ou sociale dont elle entend critiquer les dysfonctionnements. En racontant des « histoires », en affirmant son ancrage dans le roman, elle n'en continue pas moins d'observer et de décrire des contextes en crise. Car la fiction djebarienne joue sur un emboîtement de deux niveaux référentiels, l'un fictionnel et l'autre factuel, qui lui octroie la latitude de transformer la réalité pour la rendre plus visible et plus vivante. La transposition romanesque d'une réalité présente ou passée apporte donc un supplément de vie et joue comme un rééquilibrage du réel grâce à l'imaginaire.

Il nous reviendra donc d'établir comment, à travers le réseau très denses des représentations qu'elle met en place, l'écrivaine s'attache à dessiner toutes les formes que prend la domination des femmes, pour suivre ensuite la manière dont celles-ci tentent de s'en dégager.

Nous nous attacherons, dans ce chapitre à exposer , comment l'écriture de l'opposition et de la révolte développe, dans l'énonciation djebarienne une analyse très fine des mécanismes qui verrouillent l'accès de la femme à la modernité et comment, portée par l'indignation qu'elle éprouve face à cette situation, celle-ci parvient à démonter les cadres sociaux de cet enfermement, à travers les relations de couple ou encore le sort injuste fait aux anciennes combattantes.

---

[29] CV, p. 18.

Comme le constate Aline Charles, le but d'Assia Djebar est de réinscrire les femmes « *dans le discours historique et la mémoire collective », à travers « une prise de parole qui contredit, déconstruit, et réfute les clichés, images et idées préconçues produits par un certain discours masculin préexistant* »[30].

1.1. Une écriture de l'opposition et de la révolte

La romancière affirme dans son *Discours de l'Académie française* sa « passion d'ijtiihad »[31] qui devient pour elle une stratégie littéraire au service de son engagement éthique. Car, selon Abdelkébir Khatibi, l'*Ijtihad,* qui comporte une connotation religieuse très claire, se définit comme :

> *[…] L'éthique d'une réconciliation avec la vie éphémère (dont il faut jouir) et, avec la mort, qui est ainsi spiritualisée en un don fait à Dieu, en une offrande au surnaturel;* et il ajoute*, pour l'individu, cet effort ne relève pas […] de la conduite religieuse, par la vertu du sacrifice […] mais aussi d'un esprit d'endurance et de fidélité à soi.*[32]

Cette notion paraît donc, pour l'écrivaine, faire le lien entre une perspective religieuse positive liée à son éducation arabo-musulmane et son engagement éthique et littéraire.

Du fait de la célébrité que la romancière connaît à partir des années mille-neuf cent-quatre-vingt-dix, elle se trouve en mesure de construire un ethos[33] qui lui permet de faire entendre un discours personnel plus affirmé dont la portée sera significative. Assia Djebar devient une personnalité de premier plan et les discours qu'elle produit dans maintes circonstances peuvent donner un éclairage intéressant sur l'œuvre romanesque. Car il existe en effet une porosité extrême entre ces prises de paroles publiques et les récits de l'auteure. Celles-ci énoncent d'ailleurs clairement, à travers un métalangage très poussé, leur volonté de dévoiler les rouages de l'écriture, les circonstances de sa production et enfin la réflexion qui en est à l'origine.

---

[30] Aline Charles, Écrire le voile, Réponse aux discours colonial et patriarcal dans les œuvres d'Évelyne Accad et d'Assia Djebar, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2020, p. 13.

[31] Discours de l'Académie française, op. cit.,p. 17.

[32] Abdelkébir Khatibi, cité par Michèle Vialet, « Fille et mère dans *Vaste est la prison :* un ethos de survie », *Nomade entre les murs… Pour une poétique* transfrontalière, Mireille Calle-Gruber (dir.), *op.cit.,* p. 261.

[33] Cf., I.1.1.2. La construction de l'ethos auctorial.

D'une façon générale, le lien de confiance qui se crée entre l'auteur et son lecteur engage les deux partis dans un processus de création qui donne à l'œuvre tout son sens, puisque l'écrivain écrit d'abord et avant tout pour toucher son auditoire. L'œuvre romanesque d'Assia Djebar ne peut se lire en effet, qu'à travers son engagement et la conviction qu'elle apporte au traitement des thèmes qu'elle choisit et qui ont pour ambition de sensibiliser ses lecteurs à certains problèmes qui lui tiennent à cœur. Ces derniers devront donc élaborer leur propre rapport à l'œuvre en fonction de leur vécu, de leurs convictions personnelles et de la manière dont ils ressentent le message transmis. Comme le constate Umberto Eco,

> *Toute œuvre d'art alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductible singularité soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale.*[34]

1.1.1. Les fondements d'une expression féminine

Assia Djebar parle, dit, écrit et suit une ligne qui lui est propre ; celle de la nécessité impérieuse de dire la réalité de son pays, sans jamais détourner ses mots de cet objectif. Cet impératif établit la dimension agonique de son discours féministe, puisque l'écrivaine joue de sa voix et de sa notoriété de plus en plus grande pour porter sur la place publique son combat pour les femmes et battre en brèche une politique sociale défavorable à celles-ci:

> *Je ne sais qu'une règle, apprise et éclaircie, certes, peu à peu dans la solitude, loin des chapelles littéraires : ne pratiquer qu'une écriture de nécessité. Une écriture de creusement, de poussée dans le noir et l'obscur ! Une écriture « contre » ; le « contre » de l'opposition, de la révolte, quelquefois muette, qui vous ébranle et traverse votre être tout entier.*[35]

La cible visée est clairement l'adversaire politique, un État qui refuse aux femmes leurs droits et produit une charte de la famille qui les infantilise, surnommée par ses opposants la « charte de l'infamie », et soutenue par un patriarcat puissant.

---

[34] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte, op. cit.*, p. 17.

[35] *Discours de Francfort, op. cit.*, p. 12.

Dans sa mise en scène du harem, la romancière revient sans cesse sur des représentations discursives qui mettent en évidence la parole inaudible ou bâillonnée des femmes. On assiste ainsi à l'émergence d'un féminisme qui s'assume de plus.

Il conviendra donc d'examiner comment la romancière pointe la difficulté à changer les modèles d'une société. Comment une réflexion sérieuse et objective peine à émerger au sujet de tous les problèmes qui se posent dans le pays, au sortir de la guerre d'indépendance.

> *Le changement de modèle ne remet pas seulement en cause nos comportements et nos valeurs, il touche à notre être le plus intime ; notre identité, notre nature d'homme et de femme. C'est pourquoi l'inquiétude prend la forme d'une véritable angoisse existentielle qui oblige à reposer la grande question métaphysique : qui suis-je ? Quelle est ma spécificité d'homme ou de femme ? Comment nous distinguer l'Un de l'Autre ?*[36]

Elisabeth Badinter, dans ce court extrait, met à jour les interrogations qui surgissent dans le tournant des années 1970 en Europe, mais aussi dans les pays du Maghreb. La libération de la femme se fait en France avec l'aide de mouvements féministes nés de la révolution de mai 1968. Mais en Algérie et dans nombre de pays musulmans, cette progression se heurte à des politiques populistes qui aboutissent, dix à quinze ans plus tard, à une montée des intégrismes.

« *En Algérie, le patriarcat est sacralisé par la religion ; toute contestation des valeurs patriarcales qui régissent le statut des femmes dans la société pose aussitôt le problème de l'aggiornamento de l'islam… »*[37]*,* remarque l'historien Mohammed Harbi.

Assia Djebar qui baigne dans la culture occidentale ne peut qu'entrer en résonance avec ce qui se passe en France et calquer sa réflexion sur celle de ses consœurs de l'autre rive de la Méditerranée. En effet, peut-on en tant que femme, rester insensible à ce vent de liberté qui se donne pour ambition de rétablir la parité entre les deux sexes dans tous les domaines, sociaux, politiques et économiques ?

Or en Algérie, la situation des femmes empire, les avancées sont minces et la nouvelle constitution algérienne, loin de protéger la citoyenne, la garde dans un état de mineure à vie. Djebar ne peut que confronter ces deux expériences et en tirer quelques conclusions.

---

[36] Elisabeth Badinter, *L'un est l'autre,* Paris, Odile Jacob, « Le livre de poche », 1987. p. 10.

[37] Mohammed Harbi, « Témoignage d'un militant algérien sur les luttes pour l'émancipation des femmes », *Femmes entre violences et stratégies de liberté,* Christiane Veauvy, Marguerite Rollinde et Mireille Azzoug (dir.) Paris, Éditions Bouchène, 2004, p. 43.

Néanmoins, l'écrivaine refuse, au départ, l'étiquette de « féministe »[38]. On peut cependant considérer que c'est la conception occidentale du terme qui pose lui problème. Car selon l'analyse de Monique Gadant, les femmes algériennes ont très tôt considéré le féminisme européen comme une attitude machiste, considérant que l'infériorisation des femmes relevait d'un archaïsme social qui devrait disparaître avec la progression vers la modernité[39].

Mohammed Harbi rejoint les propos de Monique Gadant en soulignant qu'au Maghreb, « *le féminisme est rejeté comme illégitime et occidental* »[40] ; dans la société postcoloniale, il est considéré comme une projection tout à fait occidentale de la place de l'homme et de la femme (qui peut donc paraître suspecte en raison du contexte de la post-indépendance).

Pour Assia Djebar, ramener les femmes au sein de l'espace public relève d'une simple nécessité de rétablir un équilibre normal ; elle n'adhère pas à une catégorisation discriminatoire qui rétablirait le fossé entre les sexes ; son discours ne se conçoit pas comme une guerre contre l'Autre ; il s'agit simplement d'une réhabilitation indispensable. Comme le remarque encore Jeanne-Marie Clerc,

> *Le féminin n'est plus, chez Assia, comme il l'était chez Kateb, une « métaphore », il est une ligne de force, de résistance, de construction, hors des sentiers battus d'une culture qui l'a ignoré, d'un discours littéraire qui ne savait pas comment la nommer et l'encerclait d'approximations[…].*[41]

Il s'agit pour l'auteure d'exposer la souffrance causée par l'enfermement et le maintien de la femme dans une condition qui l'infantilise et la prive de toute velléité d'émancipation. « *Corps mobiles qui, alors que la scolarisation des filles de tous âges s'impose dans les moindres hameaux, semble encore sous contrôle* »[42], déplore-t-elle à l'Académie française.

C'est pourquoi *« […] le resserrement des femmes dans l'espace (la tendance à les immobiliser, et en même temps, ou à défaut, à les calfeutrer, à les envelopper, à les ensevelir de bout de linge ou d'un linceul) »*[43] reste un des axes les plus importants de son combat.

38 Jeanne-Marie Clerc, *Écrire, Transgresser, Résister, op. cit.,* p. 43.

39 Monique Gadant, « La situation des femmes et des féministes dans la guerre civile algérienne », *Nouvelles questions féministes*, vol. 16, n° 4, novembre 1995, p. 24.

40 Mohammed Harbi, « Témoignage d'un militant algérien sur les luttes pour l'émancipation des femmes », *op cit.*, p. 14.

41 Jeanne-Marie Clerc, *Écrire, Transgresser, Résister, op.cit.,* p. 9.

42 *Discours de l'Académie française, op. cit.,* p. 19.

43 *Ibid*., p. 22.

Son énonciation se présente, de ce fait, comme acte de langage destiné à représenter la parole et le corps des femmes dans l'incapacité de se défendre elles-mêmes*, et de « faire une scène au féminin »*[44].

Au sortir de ses dix années de silence littéraire, parvenue à une maturité intellectuelle et politique qui s'est forgée par l'observation des mécanismes politiques et sociaux à l'œuvre dans la nation nouvelle, aidée par sa formation d'historienne, la romancière est en mesure d'écrire en se détachant des contraintes imposées par le système. Elle assume donc son statut de femme écrivante et se fait le témoin de tous les changements qui touchent à la condition féminine, afin de les attaquer de l'intérieur et de porter cette critique sur la place publique.

Dans le tournant des années 1970, elle est encore, au Maghreb, la seule femme écrivaine bénéficiant d'une audience internationale. Néanmoins, « *le fait d'écrire est un des aspects de la présence féminine dans la sphère publique. Cette présence reste anormale, et doit être justifiée* »[45], rappelle Monique Gadant à ce sujet.

Hafid Gafaïti, quant à lui, confirme dans ses analyses, cette nécessité pour les écrivaines maghrébines de « *voler les mots, les arracher à la règle sociale, à l'emprise masculine* ». Pour lui, l'écriture qui est découverte du monde et ouverture, devient aux mains des femmes, « *arme de contestation et refus de l'autorité aveugle de la tradition* »[46].

La femme entre donc dans un nouveau processus dans lequel elle devient à la fois le sujet et l'objet. L'expérience djebarienne inscrit sa représentation comme sujet à la fois collectif et individuel, puisque c'est en parlant des autres femmes qu'elle-même parvient à surmonter ses propres blocages pour inscrire clairement le projet autobiographique à l'intérieur de ses textes et s'assumer en tant que subjectivité représentative de cette minorité[47].

Le passage à l'écrit opère alors, comme le constate l'écrivaine, une reterritorialisation de la parole oblitérée, qui se matérialise grâce à une « *translation* » à plusieurs niveaux :

> *Certes, l'écriture littéraire, parce qu'elle s'accomplit sur un autre registre linguistique (ici le français), peut tenter d'être un retour, une translation, à la parole traditionnelle comme parole plurielle [...].*[48]

[44] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture, op.cit.,* p. 199.

[45] Monique Gadant, « Les femmes, la famille et la nationalité algérienne », *Peuples méditerranéens,* n°15, 1981, p. 271.

[46] Hafid Gafaïti, « L'autobiographie plurielle », *op. cit.*, p. 152.

[47] Cf. partie III, 2. La maturation du Je.

[48] CV, p. 77.

Car la Maghrébine invisible ne peut jusqu'alors, exister qu'à travers les représentations construites par des hommes, c'est-à-dire, une image de mère, ou d'épouse aux contours incertains et stéréotypés. Ainsi, dans *La grande maison* de Mohammed Dib, c'est Aïni, mère et veuve qui se bat avec la fureur du désespoir pour permettre à sa famille de survivre. Elle n'est caractérisée que par sa rage face à l'adversité, ses plaintes et ses cris qui font d'elle une femme hystérique, toujours au bord du désespoir :

> *Seule Aïni ne bougeait pas. Clouée devant sa machine à coudre, elle piquait des empeignes qui s'échappaient de son aiguille en chapelet. De la voix, sans détacher les yeux de son ouvrage, elle incitait les gosses à transporter plus d'eau. Son corps suivait le rythme de la mécanique. On aurait dit qu'elle rêvassait.[…] La machine recommençait à tourner, et les épaules anguleuses de leur mère épousaient son mouvement uniforme.*[49]

Tandis que chez Kateb Yacine, Nedjma représente la sensualité du corps féminin :

> *Nedjma se développe rapidement comme toute Méditerranéenne, le climat marin répand sur sa peau un hâle, combiné à un teint sombre, brillant de reflets d'acier, éblouissant comme un vêtement mordoré d'animal ; la gorge a des blancheurs de fonderie, où le soleil martèle jusqu'au cœur, et le sang, sous les joues duveteuses, parle vite et fort, trahissant les énigmes du regard.*[50]

Assia Djebar apporte donc, dans la littérature maghrébine du milieu du vingtième siècle, une représentation nouvelle de la femme et explore le champ littéraire et social d'un point de vue totalement innovant.

On peut suivre à ce sujet une progression dans laquelle la césure entre les deux cycles d'écriture apparaît, comme nous l'avons dit précédemment, comme déterminante d'un changement de point de vue. Car l'écrivaine affirme dans son *Discours de Francfort*,

> *De là, je décidai d'écrire à distance pour viser désormais au cœur même de l'Algérie — son tréfonds, sa mémoire la plus obscure — dans un nœud algéro-français complexe ; mais encore me fallait-il trouver une forme et une structure narratives à la hauteur de ce questionnement, de cette ambition.*[51]

---

[49]Mohammed Dib, *La grande maison,* Paris, Seuil, [1952], 2005, p. 96.

[50]Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, Points », [1956], 2004, p. 86.

[51] *Discours de Francfort, op. cit.,*p. 3.

Dans *Les alouettes naïves*, qui se trouve à la jonction entre deux époques, la romancière reste encore dans une ligne de discours très conventionnelle dans laquelle la place de la femme est toujours observée d'un point de vue masculin. Avec *Omar*, le narrateur, elle tente une approche basée sur une forme de distanciation qui traduirait une pensée masculine. Mais elle garde néanmoins un point de vue féminin pris en charge par une narratrice extra-diégétique dans lequel on peut la reconnaître, et qui apporte la composante féminine liée au personnage de Nfissa. Cette double focalisation qui tente d'équilibrer les points de vue laisse déjà apparaître le hiatus entre une vision masculine qui se veut moderniste ; et une autre, féminine, qui commence à émerger.

À partir de la césure, la voie est tracée pour l'écrivaine, et elle n'en dévie plus. La représentation du genre féminin sera donc la base d'un engagement éthique qui peu à peu, modèle ses récits et l'installe dans une revendication féministe.

> *[…] L'œuvre littéraire d'Assia Djebar pourrait être appréhendée telle une vaste entreprise personnelle visant l'affranchissement symbolique toujours réitéré des interdits et tabous culturels par la mise en récit de l'expérience intime.*[52]

La féminisation de la langue littéraire enclenche, dans la narration djebarienne, un processus qui transforme ou qui suit la progression du sujet-femme qui s'affirme peu à peu et se dégage d'une situation de non-être pour parvenir à l'émergence d'un sujet-parlant.

Les murmures et les chuchotements modalisent ces voix inaudibles dont la portée ne peut franchir les murs du harem, mais qui laissent peu à peu la place à un discours féminin plus clair qui s'affranchit des pesanteurs de la tradition.

Sofiane Laghouati, dans son article « Le jeu de partition dans le *Quatuor algérien* », considère que le système colonial met en exergue une « *stratification des discours constituants qui, non sans paradoxes, déborde(rait) le cadre assigné pour interagir* » ; ces discours seraient alors « *intériorisés comme norme culturelle chez les individus qui les subissent – en particulier les femmes pour lesquelles aucun cadre n'était prévu* ».

Partant de cette constatation, il affirme, que « *l'œuvre de Djebar [...] convoque, interroge et joue des partitions des corps féminins, en leur donnant à dire un impossible "je" qui prend une dimension politique* »[53].

---

[52] Kaoutar Harchi, « Le paradigme féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar », *Littératures,* par. *2.* [Online], 73 | 2015, Online since 30 May 2016.URL: http://journals.openedition.org/litteratures/431 ; DOI : https://doi.org/10.4000/litteratures.431, date de consultation : 10/8/2020.

[53] Sofiane Laghouati, « Le jeu des partitions dans le Quatuor algérien », *op. cit.*, p. 35.

L'énonciation djebarienne se joue en effet de ces cadres constituants et les subvertit pour modéliser un discours nouveau dont l'implantation nécessite le recours permanent au passé en tant que domaine traditionnellement préservé par les femmes. C'est seulement à ce prix que peut advenir l'émergence d'une subjectivité féminine dans l'espace public. La subversion des formes doit donc se lire comme un acte de langage qui porte dans la sphère publique et littéraire le débat au sujet de la condition des Algériennes et participe à la controverse qui anime les milieux politiques et intellectuels à ce sujet.

La décision de se focaliser sur la condition des femmes confirme donc un engagement éthique et esthétique qui se traduit dans les récits par l'élaboration d'une forme narrative féminisée (telle que nous l'avons étudiée dans les discours de l'oralité[54]), qui réintègre celles-ci, grâce à ce processus de parole, au sein des lieux sociaux et culturels dont elles étaient proscrites.

Le but est donc de retrouver la femme en tant que sujet autonome et réinvestir un espace de parole confisqué, afin d'acter d'un champ discursif original, peu évoqué jusque-là et pratiquement inconnu du public. Le langage féminin est de ce fait scruté comme élément référentiel majeur pour l'expression de ce groupe social, en vue d'une réappropriation symbolique de l'espace discursif. Il devient alors un enjeu esthétique, puisque la romancière doit élaborer des formes narratives appropriées à cette spécificité.

C'est pourquoi on peut affirmer que la seule fresque que Djebar ait vraiment écrite est celle des femmes. Tout au long de son œuvre, il s'agit de dire la femme et elle seule ; toutes les facettes de l'être féminin en milieu arabo-musulman sont dépeintes.

Le féminin apparaît alors, « *comme une ligne de force, de résistance et de construction* »[55], qui oriente le discours et détermine ses modalités grâce à une mise en contexte focalisée sur une référentialité féminine jusqu'alors sous-dimensionnée dans la littérature maghrébine. Il y a donc mise en place d'un champ assez large dans lequel l'auteure elle-même peut trouver sa place, en tant que membre de cette communauté, et comme échantillon représentatif de celle-ci ; parler de ces femmes, c'est parler de soi. C'est pourquoi le discours autobiographique, comme nous le verrons dans la partie suivante, s'inscrit insensiblement et naturellement dans cette perspective de dévoilement.

---

[54] Cf., I. 2. Les modes de structuration de l'oralité djebarienne.

[55] Kaoutar Harchi, dans « Le paradigme féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar », par. 3, cite Jeanne-Marie Clerc, *Écrire, transgresser, résister, op. cit.* :

« Le féminin n'est plus, chez Assia Djebar, comme il l'était, chez Kateb Yacine, une métaphore, il est une ligne de force, de résistance, de construction, hors des sentiers battus d'une culture qui l'a ignoré, d'un discours littéraire qui ne savait pas comment le nommait et l'encerclait d'approximations : il s'exprime par une écriture qui dit à la fois la permanence et la fuite, la souvenance à garder d'une tradition ancrée dans la fabulation des aïeules, l'exil à accepter hors d'une terre et d'une langue envahies, momentanément, par le blanc, nécessaire peut-être à toute nouvelle naissance […] ».

En ce sens, toute l'écriture de fiction de l'auteure, autant que ses diverses allocutions publiques et les interviews qu'elle a pu donner, revient sur la place de l'Algérienne au sein de la famille et de la société et sur les transformations qui se poursuivent au fil du temps.

Car, dit-elle, « *la solution se cherche dans des rapports de femmes. J'annonce cela dans mes textes, j'essaie de les concrétiser dans leur construction, avec leurs miroirs multiples.* »[56]

L'énonciation s'ouvre en effet sur de multiples situations qui donnent un large aperçu de la vie des femmes, de leurs problèmes et surtout de la manière dont elles doivent affronter les multiples conséquences, physiques et psychologiques de l'enfermement.

Deepika Bahri reprend le concept de subalternes élaboré par Gayatri Spivack pour parler de tous ceux, et surtout toutes celles, qui ne peuvent et ne savent pas s'exprimer face à la domination des classes sociales supérieures :

« *[Ces] autres du discours dominant n'ont pas de mots ni de voix pour élaborer leur propre portrait ; ils sont réduits à être ceux « pour qui on parle », pour qui parlent ceux qui ont le pouvoir et les moyens de parler* »[57]. On a donc là la caractéristique d'un discours dans lequel l'énonciateur se fait le garant d'une classe opprimée dont il s'engage à défendre le droit à une expression démocratique. La prise de parole devient donc acte polémique destiné à représenter une classe subalterne silencieuse, face à un allocutaire dominateur et hégémonique.

En utilisant la polyphonie littéraire comme outil, Assia Djebar traite l'invisibilité féminine en allant à la source des mécanismes de domination tels qu'ils ont été théorisés par Spivack, Bourdieu et Foucault. En effet pour ce dernier, *« le discours n'est pas seulement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce par quoi, ce pourquoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer »*[58]. La parole de l'écrivaine devient dès lors un geste de résistance et signe la mise en place de stratégies de contestation qui visent à réinsérer les dominées dans le domaine public.

La mise en perspective d'un langage pluriel tend ainsi à exposer la multiplicité des expériences féminines pour en dévoiler toutes les facettes et marquer la progression qui se poursuit au fil des époques, ainsi que les ralentissements et les blocages qui ne manquent pas d'apparaître.

---

[56] « Assia Djebar écrivain algérien », entretien avec Mildred Mortimer, *Research in African Literatures*, vol. 19, n°2, Special issue on women's writting, 1988, p. 201.

[57] Bahri Deepika. « Le féminisme dans/et le postcolonialisme », *Penser le postcolonial*, Neil Lazarus (dir.), Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 310.

[58] Michel Foucault, *L'ordre du discours,* Paris, Gallimard, « Blanche », 1971, p. 12.

[…] Vers quoi nous mènent donc aujourd'hui nos trajets de mémoire ? où nous conduit, enfin, l'archéologie de notre généalogie féminine, ainsi revendiquée – autant dans les pertes, les vertiges, que parfois dans un ressourcement ?[59]

- *L'évacuation du masculin*

Très vite, la romancière évacue le masculin de sa narration, se focalisant sur les représentations de femmes. L'homme n'est plus invité car il n'appartient pas à l'espace des femmes, ne parle pas leur langue, ne participe pas à leur quotidien et ne connaît pas leurs préoccupations ; il ne fait pas partie des préoccupations de l'auteure.

Dans son entretien avec Mildred Mortimer, Assia Djebar confirme, parlant de *L'amour, la fantasia, « les hommes sont en effet presque liquidés ; ils restent en arrière… »*[60]. Le verbe « liquider », qui prend, ici, le sens d'éliminer, reflète bien le sentiment qui prévaut dans les rapports entre les deux sexes et dont l'auteure se fait, presque inconsciemment, l'émissaire. La figure de l'homme est de fait sous-représentée et n'apparaît qu'en contrepoint de représentations féminines, affirmant symboliquement la prééminence de celles-ci dans l'énonciation. La représentation du couple devient de ce fait unilatérale et n'explore plus qu'un seul versant.

À l'intérieur de la narration, les mécanismes d'exclusion du genre masculin se révèlent comme une manière, pour l'écrivaine, d'affirmer sa démarche féministe. L'inscription de cette absence dans le langage des femmes s'inscrit comme un processus de résistance qui permet d'occulter la présence du masculin, et elle confirme, de cette manière, la lutte incessante pour continuer d'exister malgré l'enfermement. Car la domination masculine, oppressante, favorise également la cohésion du groupe face à « l'ennemi intime », et aboutit à la construction d'une représentation collective. Dans l'imaginaire féminin, celle-ci se traduit par l'émergence « *d'un monde des femmes* »[61], en marge de celui des hommes, caractérisé par un état de subversion silencieuse.

---

[59] CV, p. 144.

[60]« Assia Djebar écrivain algérien », entretien avec Mildred Mortimer Mildred Mortimer, *op. cit.,* p. 198.
[61] VP, p. 175.

Ces formes subversives du langage constituent le thème de l'incipit de *Vaste est la prison* dans lequel la narratrice découvre justement cette violence larvée qui régit la relation de couple :« *-Oui, "l'ennemi", murmura-t-elle. Ne sais-tu pas comment, dans notre ville, les femmes parlent entre elles ?... [...]. L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas : elle a ainsi évoqué son mari !* »[62].

Le vocabulaire féminin porte ainsi l'empreinte de la guerre silencieuse que mènent les épouses au sein de leur couple. L'homme, quel que soit son statut, représente « l'ennemi, l'edou[63] », dont il faut se défier.

C'est pourquoi dans les romans de l'auteure, les hommes sont maintenus à une distance qui les place sur les marges de la scène d'énonciation, et leur accorde peu de visibilité. Même l'enfant mâle est rapidement expulsé de la narration. Dès qu'on lui donne l'autorisation d'aller jouer dans la rue, donc de sortir hors du territoire des femmes, il quitte le giron maternel, considéré déjà comme un homme et, peu à peu, poussé vers le dehors. Cette exclusion pourrait se lire comme une forme d'excommunication du jeune garçon hors de l'espace du harem.

C'est ainsi que, dans *Les alouettes naïves*, l'étape de la circoncision performe la sortie définitive de l'enfant-mâle hors du gynécée. En effet, dans son étude des rites d'institution qui accompagnent la mise en place d'un pouvoir symbolique, Pierre Bourdieu s'intéresse à la circoncision, qu'il considère comme une ligne délimitant « *un avant et un après* » qui « *consacre la différence [et] l'institut » :*

> *La circoncision sépare le jeune garçon non pas tant de son enfance, ou des garçons encore en enfance, mais des femmes et du monde féminin, c'est-à-dire de la mère et de tout ce qui lui est associé [...]. La séparation accomplie dans le rituel (qui opère lui-même une séparation) exerce un effet de consécration.*[64]

Dans ce roman, le rituel de la circoncision est entaché d'une salissure symbolique qui va à l'encontre de toutes les représentations arabo-musulmanes. Car leur première sortie conduit les deux jeunes garçons qui viennent d'être circoncis, dans la rue des prostituées, ce qui peut se lire comme une métaphore de l'expulsion de l'Éden. En un sens, l'enfant mâle, dès qu'il sort, s'infecte et perd la pureté originelle qui reste l'apanage des femmes et surtout de la mère.

---

[62] *Ibid.,* p. 14.

[63] Ibid.

[64] Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique,* Chapitre « L'institution sociale du pouvoir symbolique », Paris, Fayard, [1991], 2001, p. 176-177.

Jours suivants [la circoncision], jours de vacances ; fiers de notre gandoura blanche, nous nous aventurons tous les deux dans des quartiers inconnus : cet hôtel dans le centre […] mon « regard naïf » dirent les dames que nous y vîmes, le visage peint et parées de robes soyeuses comme dans les fêtes de chez nous […] nos premières amies furent des prostituées […].[65]

L'aspect hostile du monde extérieur est également représenté, dans ce même récit, par les manières peu engageantes de Boukabous, le vagabond qui mange des scorpions . celui-ci se transforme en un mythe du dehors inconnu et menaçant que les femmes découvrent par l'intercession de leur enfant mâle qui commence à se familiariser avec le monde de la rue.

[…] Notre amitié avec Boukabous, quelques jours plus tard […]. L'homme sortait de son sac des scorpions, nous expliquait comment il les tuait […]. Les mégères avaient cessé de l'insulter ; ce que nous leur avions rapporté au sujet des scorpions suffisait à alimenter leurs bavardages dans les cours où elles se groupaient pour le goûter […]. L'une des femmes qui se lamentaient d'apprendre d'où nous venions remplissait de lait une tasse que nous apportions fièrement à Boukabous […].[66]

Une dissociation s'établit donc déjà ; le garçonnet dompte rapidement le dehors, s'y engage et en apprend les codes, tandis que la mère et les sœurs ne peuvent s'y hasarder qu' à travers lui, mais n'ont pas la possibilité de s'y mesurer. Chacun des espaces est porteur d'une connotation qui désigne son degré d'accessibilité. Pour les femmes, l'espace extérieur est porteur d'une connotation dysphorique liée à l'interdit et aux peurs qu'il suscite, tandis que pour l'enfant-mâle, ce même espace représente son avenir et sa libre découverte signe la fin de l'enfance. L'auteure ajoute néanmoins une connotation très négative à ce passage et au changement de statut de l'enfant-mâle, car au regard des femmes, il va y découvrir la corruption d'un dehors malsain qui l'éloigne définitivement de l'univers utérin. Tout est donc mis en place pour montrer la manière dont les femmes enfermées perçoivent ce dehors réservé aux hommes. L'image péjorée du masculin prolonge une perception déformée de l'extérieur et, à l'opposé, l'espace féminin réfère à un cadre idyllique de préservation et de vertu.

---

[65] AN, p. 139.

[66] *Ibid.,* p. 53.

La scène djebarienne se construit ainsi autour de cette isotopie qui marque une exclusion à deux niveaux : exclusion du féminin de l'espace public, qui s'accompagne d'une évacuation du masculin dans l'autre sens. On trouve ainsi maintes traces énonciatives de cette rupture sociale dans les récits de l'auteure :

> *Quelqu'un avait éteint les chambres du premier, sans doute un cousin venu épier les danseuses dans le noir. – ce sont eux qui se cachent alors !... suggéra une rieuse. – L'effrontée ! protesta une autre. Nous sommes si tranquilles, loin des hommes !*[67]

Dès les premiers romans on assiste à la représentation d'un sentiment d'hostilité envers les hommes qui démonte les rouages de la domination et installe les règles d'un monde clos qui vit selon ses propres codes et développe une forme d'hostilité, une résistance passive au mâle :

> *Ce que je n'aimais pas, c'était le moment où, dans ces maisons fermées, l'entrée des hommes en dérangeait la paix. Alors, toutes les femmes s'animaient, se réveillaient […]. Toute la journée, ces femmes vivaient indépendantes. Soudain, un souffle passait […]. À cette heure, la maison n'était plus un havre ; une vague épaisse y déferlait.*[68]

En parallèle, l'écrivaine observe les différences qui s'ébauchent entre les femmes qui « sortent » et celles qui sont enfermées, et montre comment peu à peu cette communauté se divise en deux groupes marqués par leurs rapports différents au dehors.

En effet, l'énonciation s'ouvre d'une part, sur la dimension de l'enfermement des femmes et de leur difficulté à s'inscrire dans un espace ouvert – du fait des mécanismes sociaux qui ont présidé à leur éducation depuis l'enfance – ; et d'autre part, on voit apparaître une isotopie de la femme émancipée qui gagne en autonomie, grâce aux nouveaux modes de vie auxquels elle a accès. Tout se joue dans une opposition binaire entre fermeture/ouverture, ombre et lumière, pour imager les différences qui marquent la rupture entre ces deux groupes.

L'énonciation se bâtit donc autour d'une scène à deux niveaux qui vise à envisager tout le spectre des représentations féminines dans la société arabo-musulmane, afin d'en faire ressortir les oppositions. Mais surtout elle doit donner à voir les mécanismes en marche dans une société où se met en place une nouvelle catégorisation des femmes.

[67] FA, p. 90.
[68] LI, p. 38.

Assia Djebar reste en effet très consciente que les cadres représentatifs de l'Algérienne doivent établir des modalités différentes qui tiennent compte de cette dichotomie.

> *En pays d'islam, ce qui reste précieux, concrètement utile, avec un rôle d'accélération pour une poussée en avant de tout mouvement déterminé d'évolution féministe, c'est l'existence d'une solidarité entre femmes, à cause même de ce côtoiement des degrés différents et concomitants d'émancipation [...]. N'ironisons pas, il ne s'agit pas ici de pétrole, mais de l'éveil, même en soubresauts, des consciences féminines, si, tout au moins, une communauté musulmane doit être d'expression.*[69]

Si, dans *L'amour, la fantasia,* l'inscription de la femme dans une relation amoureuse paraît compliquée et se poursuit à travers un imaginaire des langues qui charrie symboliquement cette complexité, dans le troisième volet du *Quatuor,* l'homme est irrémédiablement devenu l'Autre, inaccessible. Il est définitivement mis hors champ. La première partie de ce roman est consacrée à l'histoire d'une aventure amoureuse adultérine, platonique, qui se termine par le divorce de la narratrice, Isma.

Le récit commence lorsque celle-ci émerge d'une longue sieste dans la maison de son père, et se sent enfin délivrée de tout le malaise provoqué par cette situation ; et déjà, la relation à l'homme semble s'envisager autour d'un rapport de force.

> *Seul son pouvoir sur moi, que je n'avouais ni à lui ni à moi, son charme, au sens magique, se dissipa inopinément cet après-midi de novembre, dans les eaux grises de la sieste [...]. Ainsi mon corps de dormeuse, livré et libéré, évacua inexorablement le poison instillé en lui durant treize mois.*[70]

On perçoit donc, dès la première période d'écriture, la dichotomie qui régit les rapports homme-femme dans cette société. L'auteure raconte comment se met en place, chez les femmes, un besoin de se préserver qui les éloigne de leurs propres enfants-mâles dès lors qu'elles commencent à percevoir en eux les attributs de la virilité.

---

[69] Assia Djebar, « Le point de vue d'une Algérienne sur la condition de la femme au XXe siècle »,Paris, *Le courrier de l'Unesco*, août- septembre 1975, p. 2.

[70] VP, p. 25.

L'amour prend alors une connotation négative puisqu'il pourrait devenir un instrument supplémentaire de domination, et, de ce fait, il suscite la méfiance ou l'hostilité. La perception déformée d'un dehors perçu comme dangereux est intimement liée à celle de l'homme et de son pouvoir de domination.

On ne peut à proprement parler d'énoncés polémiques dans ces récits qui décrivent la vie à l'intérieur du harem. Néanmoins, on peut percevoir à travers les modalités de la narration, le sentiment d'exclusion qui pèse sur le quotidien des femmes. À travers les multiples modèles féminins, leurs réactions et leurs états d'âme, on ressent, en effet, le caractère oppressif de leur situation et la violence symbolique qu'ils subissent depuis plusieurs générations.

- *Le* sort *des femmes-combattantes*

La guerre d'indépendance, comme on l'a déjà vu, constitue une période à part, entre « *avant* » et « *au-delà* »[71], et crée les conditions favorables pour un changement de société. Pour les femmes, elle représente une période d'espoir qui a permis d'envisager leur intégration dans la vie publique. En effet, la lutte pour l'indépendance oblige à dépasser le carcan des traditions en sollicitant toutes les strates de la société arabo-musulmane et mobilise donc également, dans une certaine mesure, les femmes. Elle laisse ainsi espérer un décloisonnement qui permettrait une répartition plus équitable des rôles, car au cours de cette période, le sort celles-ci amorce un tournant qui permet d'espérer un véritable changement. Les responsables algériens en lutte contre le pouvoir colonial admettent, dans ces circonstances, la nécessité de revenir sur le statut de la femme algérienne et lui promettent, dans l'Algérie nouvelle, une place aux côtés de l'homme. Car, constate Benjamin Stora, la mobilisation générale du peuple algérien pour son indépendance crée des conditions propices à l'émancipation de la femme, puisque celle-ci est invitée à prendre part à la lutte anticolonialiste.

> *La participation de la femme algérienne à la lutte de libération a créé des conditions favorables pour briser le joug séculaire et l'associer d'une manière pleine et entière à la gestion des affaires publiques et au développement du pays. Le parti doit supprimer tous les freins à l'évolution de la femme et son épanouissement…*[72]

[71] Titre des première et seconde parties *des Alouettes naïves*.

[72] Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance, 1962-1988,* Paris, La Découverte, Coll. «Repères», 2004, p.145.

Cependant, cet impératif est mis de côté jusqu'à l'indépendance du pays, car il ne représente pas un des enjeux majeurs pour la lutte armée.

L'avenir de ce pays, fondé sur la lutte contre les discriminations et les préjugés sociaux, paraît donc radieux, ouvert à une égalité de tous les citoyens sans préjugés de sexe, de classe ou de race. C'est pourquoi *Les alouettes naïves*, écrit durant cette période, résonne comme une ode dédiée aux lendemains de guerre ; les grandes conversations des intellectuels idéalistes qui peuplent les cafés tunisois – que la romancière n'hésite pas à comparer aux « *Français de Londres* »[73] – évoquent l'avenir d'une Algérie libre et moderne :

> *[…] N'importe quel sujet traité. L'essentiel est qu'il porte sur notre pays dans l'avenir dont il crayonne les horizons. Les avis, les heurts, les accords, toujours sur la culture de demain, les tâches urgentes de demain, l'alphabétisation pour demain, […] la participation de la femme de demain, naturellement.*[74]

Mais, très vite à l'indépendance, un malaise s'installe au sujet du statut des femmes-combattantes. Ces dernières sont sommées de reprendre le cours d'une vie traditionnelle, sous la tutelle du père ou de l'époux, considérées en plus avec suspicion, car elles constituent désormais une catégorie inclassable.

En effet, dès le début de leur engagement dans la lutte nationaliste, une ambiguïté plane sur le statut des combattantes puisque, jusqu'alors, seules les prostituées ou les femmes très pauvres obligées d'aller travailler au-dehors, pouvaient circuler librement. « *En dehors des prostituées, en dehors du harem respectable des épouses, où mettre les héroïnes et surtout comment réagir devant elles ?* »[75], interroge un des protagonistes des *Alouettes naïves,* anticipant ainsi sur les problèmes à venir.

Dans *Les enfants du nouveau monde*, Assia Djebar met en scène les recluses qui ne reçoivent l'écho des combats et des évènements qu'à travers le truchement du mâle. Elle démontre cependant la maturité de ces femmes gardées sous tutelle, mineures à vie, mais qui sont rattrapées par l'urgence de se déterminer et de prendre des risques : cette lutte agit comme un électrochoc qui les sort de leur léthargie, prouvant qu'elles sont tout à fait conscientes des enjeux et capables d'agir.

---

[73] AN, p. 233.

[74] *Ibid.,* p. 386.

[75] *Ibid.,* p. 366.

Dans ce roman, l'engagement nationaliste d'Amna, se traduit par son changement d'attitude envers son mari et par la décision qu'elle prend de ne pas lui révéler ce qu'elle sait au sujet du mari de son amie Chérifa, impliqué dans la lutte anticolonialiste. Face aux questions suspicieuses de son époux, Amna ment et choisit ainsi son camp.

> *Femme, dis ce que tu sais ! Je te l'ordonne ! -Oui, il est rentré comme d'habitude. (Amna lève la tête, soutient son regard). […] Le matin…Hakim s'est levé […] pourquoi s'est-elle arrêtée ? Se méfie-t-il, aux aguets. – Elle est calme d'ordinaire […]. Ces yeux brillants… Elle n'a jamais répondu sur ce ton, comme ceux que j'interroge et qui me bravent.*[76]

Néanmoins, la question du devenir de cette femme nouvelle n'émerge réellement que dans l'écriture de la seconde période, à travers certains personnages dont le discours laisse transparaître l'amertume de l'échec. Zoulikha, la femme sans sépulture, est le symbole de ce nouveau modèle, car elle poursuit une trajectoire qui la place aux côtés des combattants, de plus en plus impliquée dans la lutte et de ce fait, très exposée. L'auteure rappelle ainsi que le sacrifice individuel n'était pas uniquement l'apanage des hommes.

> *Elle ne montra pas son désarroi, à son habitude […]. « Je dois fuir maintenant ; je ne veux pas que des dizaines et des dizaines de paysans soient frappés à ma place ! »C'est ainsi qu'elle est montée ; du moins, elle s'est cachée au début chez les gens des vergers ; puis elle s'est déguisée en paysanne.*[77]

Le personnage de Leïla, dans *Femmes d'Alger,* reflète l'ampleur du traumatisme et l'absence de prise en charge de ces femmes dont la vie a basculé au cours de la guerre.

> *Je suis allé chez les fous ce matin commença le peintre […]. Or, passant d'une cellule à l'autre, qui je découvre, enfermée depuis quatre ou cinq jours, Leïla !… Oui la grande Leïla, l'héroïne. Si elle se drogue, on s'en fout, fait-elle du mal aux autres, à ceux qu'on a décoré avec elle, ai-je crié. Elle a pleuré en me voyant […]. J'ai maudit les psychiatres et leur clique… Quand ils arrivent dans ce foutu pays, qu'est-ce qu'ils comprennent à toi, à moi, à Leïla ? …*

[76] EM, p. 63.

[77] FS, p. 126.

Elle a eu le cafard, elle est tombée dans les pommes… et alors ? Condamnée à mort à vingt ans, des années de prison hier et on l'enfermerait encore ? Ils osent…[78]

Dans cette nouvelle, l'auteure pointe les promesses non tenues et la situation compliquée dans laquelle vivent les combattantes qui ont appris la liberté et ont cru à un avenir meilleur, bâti aux côtés de leurs compagnons d'armes.

On assiste à l'émergence, dans la première période, d'un nouveau modèle de la femme algérienne, qui se construit en lien avec des conditions historiques favorables qui impactent la société traditionnelle. Mais l'auteure ne tarde pas, dans les romans et nouvelles qui suivent, à établir un contre-discours qui atténue la portée de l'optimisme joyeux de cette période liée à la guerre. Elle décrit en effet, dès la fin de sa césure, la chape de silence qui maintient les combattantes en marge de la société d'après-guerre :

Une brûlure ? Demanda-t-elle en la touchant lentement, tout le long de l'abdomen. Sarah ne répondit pas. « Blessure de guerre » devrait-elle dire […]. Comment Sarah avait épuisé sa jeunesse ? Quelque part, ainsi, dans ces rues ouvertes puis dans une prison où des adolescentes avaient été entassées…[79]

Au discours idéaliste des premiers récits a succédé celui de la désillusion qui marque la fin d'une période d'exaltation populaire liée à la situation d'après- guerre.

Femmes d'Alger s'inscrit donc dans ce processus et scrute le désarroi et la désillusion qui habitent ces anciennes combattantes dont l'engagement est désormais occulté, dans un silence déroutant pour celles qui le subissent. À travers le langage de la narratrice, on peut retrouver la démarche que poursuit l'auteure et son engagement pour cette cause féminine :

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquer : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des HLM. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons ! … La femme-regard et la femme-voix, ajouta-t-elle […].[80]

---

[78] FA, p. 85.

[79] *Ibid.,* p. 104.

[80] *Ibid.* p. 129.

L'écrivaine place donc l'énonciation au sein d'un processus de réhabilitation des femmes combattantes porté par la libération de la parole occultée. À partir de *Femmes d'Alger,* toute la poétique djebarienne se bâtit, sous les auspices de la parole qui s'échappe. L'anaphore du verbe « parler », dans l'extrait précédent, représente à elle seule une nouvelle stratégie qui se met en place pour désenclaver l'expression féminine. Une subjectivité nouvelle, qui se donne à voir et à entendre, peut enfin s'exposer. La structure polyphonique des romans doit donc se percevoir comme un outil discursif destiné à donner forme à ces nouveaux cadres représentatifs qui seuls permettent d'accueillir une parole silencieuse.

Le statut des combattantes ramène ainsi aux promesses non tenues d'après-guerre, et à une condition féminine qui continue de se détériorer du fait de la persistance du harem sous des formes tronquées, qui le rendent encore plus difficile à accepter. Les traumatismes vécus ne sont, la plupart du temps, pas verbalisés et continuent de miner l'affect de toutes ces femmes qui doivent les affronter seules, pour continuer à vivre.

> *Y a -t-il jamais eu des frères, Sarah… Dis ? … Toi… On t'appelait déjà la silencieuse… On n'a jamais su les détails bien répertoriés de tes tortures à toi ! On t'a soigné ensuite comme moi, on a cru ne te laisser que quelques cicatrices, on n'a jamais su…*[81]

La composante polémique des récits djebariens se donne à voir dans le traitement des thèmes de la guerre sous un angle qui détermine une nouvelle manière de percevoir la société, en donnant aux femmes l'occasion d'exprimer leurs espoirs puis leurs désillusions. En décrivant l'état de solitude psychologique dans laquelle celles-ci se trouvent, la romancière met en place un contre-discours qui modalise une nouvelle rupture inscrite dans les rapports hommes-femmes. Elle performe ainsi la désillusion et l'échec d'une relation qui a avorté faute d'une volonté politique d'inscrire, à l'indépendance, la libération des femmes comme axe prioritaire dans la construction de la nouvelle société algérienne. La culture du harem se révèle donc plus forte et contribue à maintenir ces femmes sous la domination masculine, faisant de cette parenthèse fraternelle un rendez-vous manqué entre les deux sexes. Cela se traduit dans l'énonciation par la mise en place de formes verbales adaptées à ce contexte particulier qui met en scène un monde à part, refermé sur ses propres codes.

[81] FA, p. 120.

Néanmoins, le passage en période postcoloniale met en branle une série de mécanismes qui remettent en question les fondements mêmes de la société arabo-musulmane et, de ce fait, impactent les structures du harem traditionnel. Cela s'accompagne d'une adaptation formelle du texte littéraire, qui seule, permet d'envisager les mutations à l'œuvre à l'intérieur de cet espace communautaire.

1.1.2. Les représentations du harem

Dans les romans de l'auteure, les représentations du harem entrent en jeu dans la construction d'un discours polémique dans la mesure où elles modalisent l'enfermement des femmes et l'impact que cette situation peut avoir sur le développement psychique et affectif de celles-ci. Il n'est guère possible en effet, pour la romancière, de décrire toutes les conséquences de cette situation « regard interdit, son coupé » sans en définir au préalable les modes de fonctionnement.

Il convient donc d'établir de quelle manière, celle-ci parvient à modaliser les règles de ce statut particulier et comment elle agit dans ses textes pour analyser les changements et les évolutions les plus récents et définir tous les mécanismes à l'œuvre dans cette société pour maintenir, sous une forme ou une autre, les lois du harem.

- *Le harem traditionnel*

L'image du harem chez la romancière est essentiellement issue des lieux de l'enfance et d'une structure traditionnelle qui, avec le colonialisme, a accentué l'isolement des femmes. Car, pour les hommes colonisés, le fait de soustraire leurs femmes à la vue de l'occupant était à la fois une manière de les protéger et de marquer leur résistance.

> *[…] Ma femme, a un statut à part, au moins à l'égal de leur « châtelaine » et si tous ces hommes – les « Autres » et les nôtres- ne méritent pas de la voir passer, c'est à juste titre… Et moi[…], moi aussi à l'instar de « leur » maître, je n'expose pas ma femme – le cœur de moi-même ; certes elle est tout enveloppée de ses voiles raidis et immaculés, et selon nos coutumes elle demeure silencieuse au-dehors, les yeux baissés au-dessus de la voilette !*[82]

[82] VP, p. 283.

Dans la plupart des problématiques djebariennes, on retrouve une polarisation des énoncés entre masculin et féminin. Même si, le plus souvent l'homme n'est pas désigné clairement, il reste un centre incontournable autour duquel gravitent les femmes, et son autorité est omniprésente.

> *Le « maître de maison », qu'il soit l'époux ou le frère ou le fils adulte [...] ce maître donc, l'homme, ne se sent maître qu'au-dehors, dans l'espace presque ségrégué des rues, des cafés maures, de la mosquée parfois, partout où son individualité est multipliée par les membres (femmes, filles et garçonnets) de la famille qu'il est censé entretenir, donc à la fois commander et supplanter.*[83]

> *Venant d'un monde et d'une culture profondément marqués par une traditionnelle ségrégation sexuelle (les femmes au-dedans, séparées des hommes au-dehors, le « public » masculin opposé à l'intime et au familial, le discours monotone des lieux d'hommes diffèrent de la polyphonie féminine – murmures et chuchotements ou au contraire vociférations en société féminine...)*[84]

On sent chez Assia Djebar l'influence des textes de Frantz Fanon qui affirme que l'homme algérien durant la période coloniale subit une altération qui le dépersonnalise ; le maintien des structures familiales traditionnelles lui permettrait de faire face et de maintenir sa dignité. Le pouvoir coercitif de la domination coloniale se répercuterait ainsi, par le biais des hommes qui y sont confrontés dans l'espace public, sur l'ensemble de la famille.

Du côté des femmes, ces conditions historico-politiques semblent ainsi légitimer un enfermement encore plus total, sous le prétexte qu'il faut les préserver et les soustraire aux regards des Européens. Il s'agit en effet de s'opposer à un pouvoir colonialiste qui tente de les manipuler en les poussant à se dévoiler, afin de les éloigner de leurs traditions.

> *L'administration [française] précise : « Si nous voulons frapper la société algérienne dans sa contexture, dans ses facultés de résistance, il nous faut d'abord conquérir les femmes ; il faut que nous allions les chercher derrière le voile où elles se dissimulent et dans les maisons où les hommes les cache ». C'est la situation de la femme qui sera alors prise comme thème d'action.*[85]

---

[83]FS, p. 152.

[84] CV, p. 72.

[85] Frantz Fanon, *L'an V de la révolution algérienne*, *Œuvres*, Alger, Hibr, [1959], 2014, p. 274.

Dans sa peinture des codes familiaux et sociaux traditionnels, l'écrivaine invoque ces théories sans pour autant les commenter et se contente d'exposer ce point de vue pour décrire l'état d'esprit des Algériens durant cette époque. Elle relaie donc cette idéologie qui véhicule l'idée que l'enfermement des femmes est lié à la nuit coloniale et à la nécessité, pour les hommes de ce pays, de préserver leurs femmes et leurs filles du regard de l'occupant, en les maintenant recluses. C'est pourquoi, dans *Les alouettes naïves*, la demeure familiale est perçue comme « *un antre où il protégeait femme, enfants, subsistance, plus fragile qu'une tente de nomade au cours de la tempête, impact en lui de stabilité et de tourbillon à la fois* »[86].

La tonalité de l'énonciation transmet alors une angoisse diffuse liée au poids du colonialisme et de la guerre, qui atteint aussi bien l'homme que la femme. « *Nfissa se dit que cette peur, d'essence féminine croyait-elle, s'applique plutôt aux hommes, eux en vérité cernés par les autres* »[87]. Car cette situation dysphorique impacte toutes les relations et atteint le couple dans son intimité, malgré l'illusion de paix qui règne dans la maison arabe.

> *Il arrive aux femmes, qui dans la fraîcheur de leur chambre ne bougent pas, de se tendre un instant, les yeux grands ouverts, le regard fixe[...] et d'imaginer leur mari debout contre un mur, au soleil de midi, secoué sans doute d'une peur qu'il doit s'efforcer de ne pas révéler, mais que l'épouse retrouve en lui, le soir, lorsque tout est fini.*[88]

Par petites touches, sans se lancer dans un discours idéologique nationaliste, la romancière s'attache ainsi à redessiner, dans son récit, une atmosphère liée à la domination coloniale pour mieux laisser deviner les déterminismes qui se jouent à cette époque et leur rôle dans l'évolution du peuple soumis.

Dans sa mise en scène du sérail, Djebar convoque un passé révolu où le harem définissait un espace familial dévolu aux femmes. Du fait de son implantation au centre de la maison arabe, le patio est le point névralgique autour duquel les femmes viennent déverser leurs états d'âme ; elles s'y retrouvent, parlent, dévoilent leurs sentiments et confrontent leurs expériences, à l'abri des regards et des hommes. Chez la romancière, l'anamnèse du passé ramène sans cesse à cet espace, mais c'est le plus souvent le regard de l'adulte qui décrypte des détails, des mots, des cris ou des bribes du langage passés inaperçus pour l'enfant, et remet en contexte toutes ces formes d'expression sensitives qui conceptualisent le féminin.

---

[86] AN, p. 98.
[87] *Ibid.*, p. 76.
[88] EM, p. 16.

Le monde de l'enfance, pour moi, c'est le monde des femmes. Le patio est fait de telle sorte qu'il favorise l'intimité féminine. Le café, les gâteaux qu'on prend vers seize heures. La pause indispensable du milieu de l'après-midi pour les femmes de chez nous [...]. Dans cet univers, l'homme n'est rien. Il est anonyme. Il y a une autonomie du monde féminin.[89]

Le langage recrée des modalités d'existence qui réfèrent à des conditions de vie qui n'existent plus, du moins dans leur forme initiale, mais qui restent présentes dans l'inconscient collectif et social. L'imaginaire est un outil de remémoration qui tente de coller au plus près à une réalité ancienne qui reste ancrée dans les souvenirs de l'écrivaine mais n'existe plus.

Mais, comme le formule la sociologue Fatema Mernissi, (qui est née dans un harem de Fès), le harem est loin d'être un lieu festif, mais plutôt un espace familial clos dans lequel les femmes vivent hors du monde, frappées d'un interdit assimilé à une prescription religieuse :

Pourtant, pour moi, le mot harem évoque avant tout la famille. Il ne me viendrait pas à l'esprit de l'associer à quelque chose de festif. Cela d'autant moins que la racine de harem n'est autre que haram, littéralement « l'interdit ». et l'interdit est si fortement évocateur de punitions, dans n'importe quelle culture, qu'on ne l'associe jamais au bonheur ; il se situe à la frontière dangereuse où désir humain et loi divine s'affrontent [...].[90]

Néanmoins, ce lieu représente pour l'écrivaine la matrice dans laquelle se sont forgées les représentations liées à la mère et à la femme arabo-musulmane, un espace associé aux vacances et à une proximité des femmes entre elles. C'est le berceau dans lequel la mère a symboliquement déposé son enfant, lieu des premières socialisations, que l'écrivaine nomme « sa *communauté féminine d'origine* »[91]. Cependant, le souvenir d'enfance est revisité par l'adulte qui décrypte, en s'appuyant sur « *cette mémoire enfantine* », certaines situations dont elle n'avait pas à l'époque, ressenti la gravité ; « *une sorte d'alarme* » dont elle « *ne perçoit l'onde souterraine que des décennies plus tard* »[92].

L'adulte rétablit alors un discours de vérité qui restitue à ce lieu sa dimension tragique. Le voile qui enveloppe les femmes lors de leurs sorties participe à leur mise sous séquestre, et pour l'écrivaine, il cristallise l'ampleur de la domination.

---

[89]Lise Gauvin, « Entretien avec Assia Djebar », *Territoires des langues, op.cit.*, p.75.

[90] Fatema Mernissi, *Le harem et l'Occident,* Paris, Albin Michel, 1991, p. 18.

[91] CV, p. 38.

[92] VP, p. 253.

Ce voile/travestissement, j'ai fini, plus tard, à plus de quarante ans, par le voir pourtant ainsi : la première fois où j'ai ressenti ce voile blanc, féminin comme un masque total […] j'ai reçu, seulement alors, un choc – sans doute le premier choc visuel de ma vie, face au monde des miens […].

Le voile ainsi perçu globalement, la silhouette saisie d'un coup, et de face, par une caméra, c'était une autre vérité proposée, d'où mon traumatisme sursautant au creux de ces mots : Une femme-fantôme !

Envers le lecteur occidental, la romancière espère également parvenir à certains réajustements sur les représentations du harem et de l'Orient. Nous avons largement traité de ce sujet dans un des chapitres précédents[93] concernant la peinture orientaliste et le parti-pris colonialiste qui était à l'origine de cette production artistique. La composante subversive de cette réinterprétation de la peinture orientaliste par Assia Djebar ne fait aucun doute et confirme chez elle l'influence du mouvement postcolonial. La polémique djebarienne consiste donc à déconstruire le cliché orientaliste pour rétablir des représentations du harem plus proches de la réalité. « *[…] Le harem était une institution cruelle qui mutilait les femmes, qui les privait de leurs droits, à commencer par celui de bouger. Le droit au mouvement, « le droit de voyager et de découvrir la merveilleuse planète d'Allah »*[94], rappelle Fatema Mernissi.

En effet, le/s combat/s de l'auteure porte/nt essentiellement sur une remise en perspective des clichés et des idées reçues qui circulent dans tout discours social et qui sont généralement véhiculées par une doxa d'époque. Il s'agit de déconstruire les représentations sociales figées, les opinions admises au sein d'une société, les schèmes collectifs qui relèvent d'un discours dominant considéré comme garant des convenances et de la morale sociale.

Selon Ruth Amossy, le stéréotype appartient à la doxa d'une époque et se définit, dans la tradition des sciences sociales, comme « *une représentation collective […] constituée par l'image simplifiée d'individus, d'institutions ou de groupes », image préconçue et figée qui détermine nos manières de penser, de sentir et d'agir »*[95].

---

[93] Cf., I. 3.2.1. Les images d'un Orient au féminin, p.161.

[94] Fatema Mernissi, *Le harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 8.

[95] Ruth Amossy, « Stéréotypie et argumentation », *Le stéréotype : Crise et transformations,* Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, p. 61.

- *L'explosion du harem et ses conséquences*

Au lendemain de l'indépendance, les crises sociales et politiques, la scolarisation massive des filles et l'exode rural ont grandement malmené les structures traditionnelles de la famille[96]. Les changements sociaux, politiques et économiques modifient rapidement les conditions de vie en Algérie et s'accompagnent de mutations sociales et familiales importantes qui se font en accéléré. La structure familiale traditionnelle éclate, ce qui ébranle les habitudes communautaires en provoquant une individualisation des formes familiales, sans pour autant remettre en cause le système patriarcal. Comme le remarque la sociologue algérienne Radjia Benali,

> *La famille est toujours la cellule primordiale de la société, la religion est le dogme intangible, la ségrégation entre les deux sexes, même si elle n'est pas dans l'espace, est encore dans les idées, les symboles, les préjugés et les tabous.*[97]*,*

La romancière s'attaque à ce problème dès son retour en écriture, consciente des conséquences pour les femmes enfermées dans le modèle traditionnel qui voient peu à peu une altération de leurs conditions de vie. La structure du harem pervertie devient plus difficile à supporter, car elle accentue l'effet du confinement. La réflexion porte ainsi sur une société qui ne parvient pas à dépasser ses archaïsmes et ses difficultés et à s'inscrire dans la modernité ; une situation compliquée qui, loin de s'améliorer avec l'indépendance, perdure et se dégrade encore.

L'écrivaine interpelle ainsi sur les difficultés persistantes et sur la nécessité pour les Algériens d'enclencher une réflexion à ce propos.

> *Elle songe aux femmes cloîtrées, même pas dans un patio, seulement dans une cuisine où elles s'asseyent par terre, écrasées de confinement… Coupures d'eau trop régulières, odeur des urines d'enfant, criailleries, soupirs… Plus de terrasses, plus de trouées de ciel au-dessus d'un maigre jet d'eau, pas même la fraîcheur consolatrice des mosaïques usées…*[98]

---

[96] Radjia Benali, « Éducation algérienne entre tradition et modernité », *Insanyiat*, 2005, p. 5. https://doi.org/10.4000/insaniyat.4428, date de consultation : 10/8/2020.

Radjia Benali cite Mahfoud Boucebci qui explique que la famille algérienne est longtemps demeurée comme en dehors du temps. « Figée dans ses structures anciennes pendant toute la période coloniale, tout cet équilibre s'est brusquement écroulé après l'indépendance ; depuis, tout un ensemble d'éléments convergents bouleverse la société algérienne ».

[97] *Ibid.*

[98] FA, p. 87.

La parole féminine se fait dès lors l'écho de cette exacerbation du sentiment de solitude et modalise l'expression du désespoir. À la description du harem traditionnel, souvenir de l'enfance, fait suite une vision plus dysphorique de sa forme moderne, dans laquelle la femme est enfermée seule, privée de tous ses repères.

L'écrivaine revient sur cet éclatement du harem traditionnel et ses conséquences souvent dramatiques, à travers le drame de Hania, coincée dans une HLM, épuisée par des grossesses répétées. Cette jeune femme perd sa voix au début de chaque grossesse et ne la retrouve que lorsqu'on l'autorise à retourner enfin dans sa famille.

On peut y voir une métaphore de cet univers où la femme se trouve encore plus isolée, là où autrefois elle pouvait compter sur la solidarité féminine, parler et se confier à ses compagnes. La voix représente un marqueur d'identité très fort pour les femmes cloîtrées, et sa perte peut être perçue comme une dissolution de l'être, une désintégration symbolique du corps coupé de tous les liens sociaux qui le soutiennent.

> *Et chaque fois, c'est ainsi : je quitte la ville, je vais chez les miens ; je parle à peine là-bas, mais ma voix revient comme un filet, un tout petit filet. Surtout, j'accouche parmi mes sœurs, ma mère et ma tante à mon chevet. Le septième jour, après avoir enfin présenté le petit au jour et lui avoir donné un prénom, nous dansons toute la nuit, sous les palmiers, près de l'oued ! Je revis ! […]- La prochaine fois, ce que je souhaite, murmura-t-elle avec dureté, une bonne fausse couche, ou sinon rester là-bas, ne plus revenir vers Lui ! Elle fit en effet une fausse couche, l'année suivante. Trois jours après, on l'emporta, morte.*[99]

Dans *La femme sans sépulture,* la romancière aborde également la condition des paysannes qui ont participé à la résistance et abrité, durant la guerre, les combattants, au risque de tout perdre. Dans ce récit, elle raconte la situation de précarité dans laquelle se retrouvent, à l'indépendance, celles qui sont privées d'appui masculin, dans cette société patriarcale dans laquelle elles ne peuvent se faire entendre.

[99] VP, p. 312.

Or, après le jour de l'indépendance, au cours de l'été suivant, j'apprends que ceux qui ont eu leurs fils morts au maquis et leurs maisons détruites à la dynamite – exactement mon cas ! - avaient droit à être relogés en ville, que nous avions la priorité […]. J'ai mis mon voile sur la tête, j'ai surmonté ma « honte » et je suis descendue pour la journée […]. Je lui ai simplement dit : « Ô Allal, je suis venue pour mon dû !… Les petits chez moi attendent un toit […]. Il me répondit en arabe et plutôt froidement : « Oui ma mère, je monterai te voir chez toi dans les prochains jours ! » Il ne monta pas « dans les prochains jours », mais six mois après, pour me reprocher, disait-il, de l'avoir « insulté » et d'avoir en effet claqué la porte du pharmacien devant eux tous – eux que j'appelle « les chacals », ricane-t-elle.[100]

Polyphoniques, les discours de femmes délimitent différents paliers narratifs pour établir le pont entre les époques, les évènements, et décrire une vérité sociale qui les dessert. Ainsi, *Dame Lionne,* dans *La femme sans sépulture,* est caractérisée par sa capacité à exprimer *« le menu et concret passé de ces femmes, la plupart invisibles aux autres, au monde »*[101]. Le harem familial qui a servi de référence doit donc être envisagé comme un souvenir d'enfance dont l'image est embellie et fantasmée par la mémoire, puis revisité par le regard de l'adulte :

[…] La ville ancienne, qui nous paraissait, à ma mère et à moi, havre et cocon : et ma mémoire enchantée d'enfant en a fait un lieu de fêtes perpétuelles où semblaient se prélasser des femmes douces et alanguies.[102] *Cette image réalité de mon enfance […]. Ce scandale qu'enfant j'ai vécu norme […].*[103]

Le caractère hors-norme de cette situation et de l'endroit qui l'abrite prend sa forme dysphorique grâce à la distanciation du regard de l'adulte. Celui-ci agit en instance de jugement, afin d'amorcer une réflexion critique susceptible d'apporter le changement.

Paradoxalement, la mère garde, dans les récits de l'auteure, son statut de gardienne de la tradition, alors même qu'elle est la première de sa famille à se moderniser, grâce à son époux. Au fil de l'œuvre, son image se transforme et on assiste peu à peu, dans les romans du *Quatuor*, à son émancipation.

[100] FS, p. 147.
[101] *Ibid.,* p. 166.
[102] VP, p. 243.
[103] *Ibid.,* p. 174.

Au contact des voisins européens, elle apprend le français et plus tard, lorsque son fils est emprisonné, elle décidera de lui rendre visite dans sa prison de l'Est de la France. De même, en épilogue à l'histoire d'amour d'Isma, dans *Vaste est la prison,* la mère devient « *celle qui guide* » et accompagne sa fille au tribunal pour son divorce. Car elle a entretemps, appris à conduire et prend métaphoriquement les rênes lorsque sa fille est en difficulté.

> *[…]Que désires-tu faire… pour défendre ton droit ? Elle répéta ces mots « ton droit ». Puis elle s'érigea en conseillère : elle proposait de m'emmener sur-le-champ à un avocat […]. Il y a des lois dans ce pays ! Défends-toi ! […]. Elle me guidait, la mère. Elle me dirigeait, et au-dehors, dans la jungle de la ville, dans le maquis des nouvelles lois […]*[104]

À travers cette représentation différente de la figure maternelle, on assiste à un renouvellement du statut des femmes dans l'Algérie nouvelle et à une ébauche de démocratisation qui donne enfin à celles-ci quelques droits. La mère s'est transformée en un sujet autonome, capable de guider sa fille dans l'espace public, ce qui signe l'émancipation et la sortie du harem.

Néanmoins, si à cause de toutes les mutations sociales, le harem traditionnel n'existe plus, ces bouleversements n'apportent pas de réels changements pour l'ensemble d'entre elles[105] ; car le système patriarcal, même s'il est parasité par la modernité, n'en demeure pas moins présent et oppressif.

Déjà dans *Les alouettes naïves,* la fratrie de Nfissa est divisée entre les sœurs aînées cloîtrées, et les deux benjamines qu'on a envoyées à l'école et qui, de ce fait, bénéficient d'un statut différent. Ainsi, la romancière marque dans l'énonciation cette paradoxale dichotomie lorsqu'elle présente une Nfissa insouciante et heureuse de sa liberté toute neuve *: « Mais, en étudiante qui allait régulièrement à ses cours matin et soir […] elle oubliait les séquestrées[…] »*[106].

Zouina dans ce même roman, préfigure déjà la résistance sourde de certaines femmes à l'égard de la tradition ; car, comme Hadjila, dans *Ombre sultane,* elle refuse de se laisser entamer par la pression sociale et utilise l'ironie et la provocation comme armes de subversion.

---

[104] *Ibid.*, p. 302-303.

[105] On peut cependant considérer, à travers l'exemple de la mère de la narratrice, que ces mutations bénéficient aux femmes de la bourgeoisie qui voient leur vie changer et qui profitent d'une relative émancipation.

[106] AN, p. 72.

Zouina quitte sa chambre, revient à elles [les autres femmes] puisque en fait, toute la matinée elle l'a passée en bavardages, en commérages, en joyeuses médisances ; l'entrée du maître lui fournit un nouveau prétexte : elle mime la scène, reprend les reproches et rit, rit […]. Zouina, la porte fermée, rit encore, mime la scène de l'autorité et de l'intrusion, et les jours passent – sont passés identiques, son corps s'élargissant comme une fleur d'eau inassouvie […].[107]

Dans *Les enfants du nouveau monde,* les femmes, confrontées, à cause de la guerre, à des situations qu'elles n'ont pas l'habitude de gérer et dans lesquelles elles se découvrent elles-mêmes, sortent de leur routine et affrontent des évènements extra-ordinaires. Lila, après le départ (mal accepté) de son mari pour le maquis découvre en elle une force inconnue qui la tire de son indifférence désespérée et de son isolement. Par hasard, elle se trouve à son tour contrainte à un engagement qu'elle n'avait pas prévu, lorsqu'elle est emprisonnée pour avoir hébergé un jeune cousin qui était poursuivi par la police :

« Enfin, me voici donc », se dit Lila, comme si depuis longtemps, elle devait arriver là, sur cet horizon. « Enfin »…[…] Rien de l'exaltation de se sentir enfin parvenue là où s'ouvrent les douleurs froides, les cris des nuits effarées, les chœurs de victoire des victimes ; rien de cette palpitation du nouveau monde auquel elle va appartenir, enfin délivrée d'elle-même, des nœuds de sa jeunesse, des plaines de sa solitude ; non rien ne sera pareil aux vertiges qui l'ont autrefois possédée, sortilèges.[108]

Chez Chérifa s'affirme le besoin d'agir et de lutter aux côtés de son mari. Au cours de cette longue journée[109], elle sort seule, affronte l'espace interdit, le dehors réservé aux hommes. La conscience de son corps en déplacement, le redéploiement spatial au sortir de la maison, la mettent dans une situation où s'amorce une prise de conscience qui l'amène à se redéfinir en tant que sujet autonome.

Depuis le matin elle vit en pleine surexcitation : la nécessité de prévenir Youssef, et pour cela de sortir de la maison, de s'exposer à la rue, de courir dans la ville, l'acharnement qu'elle a mis […] à trouver malgré tout son chemin, à réduire la méfiance de Yahia, toutes ces sensations violentes qui ont alimenté

[107] *Ibid.,* p. 200-202.

[108] *Ibid.,* p. 271.

[109] Le roman se passe comme au théâtre, dans un espace-temps inscrit dans une seule journée.

sa volonté de plus en plus tendue et qui, de plus en plus, la découvraient à elle-même, l'ont introduite dans un état second.[110]

Dans les récits de la première période, les femmes vont étonner par leur capacité d'adaptation. Portées par le contexte idéologique de la lutte nationaliste, elles se transforment en sujets pensants capables de réagir face à l'urgence, de prendre des décisions et de s'affirmer en tant qu'individus.

Le discours acte de la prise de conscience, parfois tardive, de la situation politique et de la lutte anticolonialiste et marque alors leur volonté assumée de participer à ce combat.

Quelques décennies plus tard, dans un contexte qui a changé, ces romans prennent une dimension nouvelle. Ils rappellent en effet l'implication des femmes dans la lutte et interpellent, à ce sujet, tous ceux qui tentent d'occulter leur rôle, afin de les ramener à une condition antérieure qui ne leur est pas favorable. En un sens, l'écrivaine, en avance sur son temps, produit des récits aux connotations féministes dans lesquels se met en marche le processus qui amorce l'émancipation des femmes. Car, comme le constate Frantz Fanon, « *engagé dans la lutte, le mari ou le père découvre de nouvelles perspectives sur les rapports entre sexes. Le militant découvre la militante et conjointement ils créent de nouvelles dimensions à la société algérienne.* »[111]

L'éclatement des structures traditionnelles qui va s'accélérer avec l'indépendance du pays crée également une situation paradoxale, car il remet en cause le schéma patriarcal qui freine l'évolution de la condition féminine. On aboutit alors à une totale dichotomie entre deux modes de vie totalement opposés. Les cloîtrées vivent dans la souffrance d'un effacement total et de l'impossibilité de se réaliser en tant que sujet, tandis que les femmes émancipées peinent encore à se construire, entravées par les tabous sociaux qui continuent de faire barrière à leur épanouissement.

En donnant à voir ces deux aspects de la réalité algérienne, Djebar poursuit son étude critique de la société et son combat pour l'émancipation de la femme. L'important panel de personnages féminins qu'elle met en place dans ses romans, les diverses situations auxquelles ceux-ci sont confrontés, ainsi que le panorama social qu'elle décrit minutieusement, sont autant d'outils pour exposer ses arguments critiques à l'encontre de sa société, une manière de provoquer le débat autour de sujets souvent passés sous silence ou alors traités sous l'angle d'un point de vue masculin peu objectif.

---

[110] EM, p. 201.

[111] Frantz Fanon, *Sociologie d'une révolution*, Paris, François Maspero, [1959], 2011, p. 49.

- *Le harem mental*

Peu à peu, l'œuvre épousant la progression du contexte algérien, se construisent les contours d'une figure féminine nouvelle, née des avancées de la société et de ses mutations. Comme elle l'affirme dans son entretien avec Mildred Mortimer, les femmes maghrébines, pour Assia Djebar, se définissent par rapport aux lieux dans lesquelles elles évoluent : « *Il y a des femmes qui restent à l'intérieur et des femmes qui sortent* »[112].

À cause du poids du patriarcat, qui reste très pesant, ces conditions entre modernité et immobilisme social créent une situation paradoxale dans laquelle le harem historique disparaît pour laisser la place à une situation très ambiguë de laquelle naît ce que nous nommerons le « harem mental ».

Selon Fatema Mernissi, « *Si on connaît les interdits, on porte le harem en soi, c'est le harem invisible. On l'a en soi, dans la tête, inscrit sous le front et dans la peau* »[113]. Car la disparition du gynécée laisse place à des barrières symboliques qui prolongent de fait, cette situation. Si les femmes traditionnelles paient un tribut très lourd à la modernisation des structures sociales et familiales, celles qui se sont émancipées se retrouvent également impactées par la mise en place d'un modèle tronqué qui les enferme psychologiquement, entravées par des blocages liés au poids des codes patriarcaux.

Le combat de la romancière porte en tout premier lieu sur la perception que la société se fait de la femme ; car prendre la mesure de cette situation injuste reviendrait à y réfléchir pour la modifier ; ce fut la promesse non tenue de la lutte pour l'indépendance.

C'est pourquoi l'écrivaine insiste sur l'immobilisme et les aberrations d'une situation dans laquelle les filles sortent, tandis que les mères demeurent recluses, condamnées à vie.

> *Sortie du harem, au début des années cinquante - pour les centaines, ou les quelques milliers de Maghrébines comme moi - grâce à l'étude du français considérée comme chance [...].Toutes les premières tentatives, pour les femmes du monde arabe, de vouloir à la fois sortir au-dehors et « sortir en la langue différente » devenaient risque d'une double expulsion : que subissait d'une part l'écriture même balbutiante (ravalée par les contempteurs masculins aussitôt à l'anecdotique ou au folklore) et d'autre part le corps parlant.*[114]

---

[112] « Assia Djebar écrivain algérien », entretien avec Mildred Mortimer, *op. cit.*, p. 198.

[113] Fatema Mernissi, *Rêves de femmes, une enfance au harem,* Paris, Le Livre de poche, 1998, p. 61.

[114] CV, p. 70.

Placée entre modernité et tradition, la femme « qui sort » se retrouve ainsi coincée dans un tissu de contradictions. Si l'école et l'apprentissage de la langue française ouvrent les portes de l'émancipation pour nombre de fillettes, il n'en reste pas moins que le poids des traditions entrave leur marche en avant. L'écrivaine qui a été elle-même confrontée à ce problème , qui devient très aigu pour les filles dès l'adolescence revient régulièrement sur l'inconfort de cette situation.

À travers les dialogues, l'énonciation se fait le reflet de ce changement social : « *Elle ne se voile donc pas encore, ta fille ? Interroge telle ou telle matrone [...]. Elle lit ! répond avec raideur ma mère* ». L'auteure insiste particulièrement sur le rôle déterminant de l'école dans ce tournant social qui s'amorce :

> *« Elle lit », c'est-à-dire, en langue arabe, « elle étudie ». Maintenant je me dis que ce verbe « lire » ne fut pas par hasard l'ordre lancé par l'archange Gabriel, dans la grotte, pour la révélation coranique… « Elle lit », autant dire que l'écriture à lire, y compris celle des mécréants, est toujours source de révélation : de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté*.[115]

Dans cet extrait, la polysémie du verbe « lire » insiste sur ce détournement linguistique et sur la charge symbolique de cet acte dans la relation des femmes au monde. Celle-ci accompagne la symbolique du voile qui peut alors se lire comme une métaphore de la frontière qui sépare la femme d'une modernité pleine et entière.

Car on se trouve dans une situation où, comme le remarque Dalila Hannouche, « *des personnages féminins se dévoilent pour se revoiler ou plutôt [...] ne parviennent pas à sortir de leurs voiles* »[116]. Ce revoilement apparaît à travers les modalités d'une éducation familiale qui imprime un certain nombre d'automatismes, souvent classés sous l'appellation de *pudeur/ hochma*[117]. Celle-ci contribue à élaborer un voile psychologique qui bride les filles dans leurs relations avec le sexe masculin et limite leur évolution au plan affectif. En parallèle le vêtement traditionnel continue à représenter, dans le subconscient de ces jeunes filles, une forme de protection, un cocon dans lequel l'intimité du corps et de la conscience viennent se lover.

---

[115] AF, p. 254.

[116] Dalila Hannouche, « Les pouvoirs de la lecture : trois textes d'Assia Djebar »*, op. cit.*, p. 347.

[117] Cf., III. 1.1.3. Les voiles identitaires.

Il lui semblait dorénavant qu'on la prenait pour une autre, que le passant s'illusionnait, n'apercevait à son tour que son image seule ; en vérité Nfissa déambulait dans les rues telle une invisible, légère, si légère. Merveilleux anonymat ! Jamais elle n'avait songé qu'elle l'avait voulu inconsciemment pour se protéger…[118]

Malgré la volonté d'extraire les filles à l'antique condition des femmes voilées, la construction d'une émancipation psychologique est bien plus difficile à déterminer. Assia Djebar laisse très souvent remonter ce rapport à l'interdit qui entache la relation genrée depuis la prime enfance. Elle raconte ainsi la manière dont elle vit cette première confrontation à l'Autre masculin dès l'enfance, lorsque son père la place au milieu des garçons pour la photo de classe (alors qu'elle n'a pas plus de quatre ou cinq ans), et elle pressent déjà l'interdit : *« Pas le moindre mot : ce sont des garçons. Malgré mon âge si précoce, je dois ressentir l'interdit »*[119]. Ainsi le tabou social et l'injonction patriarcal semblent agir avant même l'acquisition du langage.

À travers ces petites anecdotes tirées de son enfance, la romancière parvient à décrire la manière dont les fillettes ressentent très vite l'interdit et le rapport qui se crée dès lors au sexe opposé.

On assiste à une mise à distance instinctive, qui agit autant au plan physique que psychique. Dans ce dernier cas, elle est marquée par le silence et un vide de la parole. C'est en ce sens que la narratrice-auteure évoque dans *Vaste est la prison*, « *[…] Une nostalgie, pour moi, de cet âge perdu : de n'avoir pas eu de camarades garçons, des connivences légères, gratuites, avec l'autre sexe…* »[120].

La femme ou la fillette doivent donc faire d'incessants allers et retours entre deux perceptions de la vie, adapter chaque fois leurs attitudes, pour passer de la tradition à la modernité, ce qui requiert une parfaite schizophrénie.

Par un effet de mimésis, dès lors qu'elle « sort nue », la femme émancipée inscrit la liberté de mouvement et l'appropriation des codes du monde extérieur dans sa manière d'être. Son langage adopte alors la liberté de ton et le dynamisme de la société française dans laquelle la femme peut s'exprimer librement et sans complexe.

[118] AN, p. 71.
[119] VP, p. 268.
[120]*Ibid*, p. 53.

Cependant, cette liberté reste conditionnelle et s'accompagne d'un accord tacite de bonne conduite qui ramène aux règles strictes qui régissent le comportement traditionnel : la pudeur et la retenue constituent un règlement implicite qui continue de marquer une différenciation entre la jeune fille arabe et l'occidentale, comme l'énonce Nfissa, dans *Les alouettes naïves* : « *Mais, en étudiante qui allait régulièrement à ses cours matin et soir, évitait d'autres sorties comme elle l'avait promis au père qui lui faisait confiance[...] »*[121].

En effet le corps de la femme, comme le remarque Hafid Gafaïti dans *La diaporisation de la littérature postcoloniale*[122], est le lieu de multiples symbolisations auxquelles la femme émancipée n'échappe pas entièrement. Celle-ci reste soumise aux lois de son milieu et avance dans la vie en louvoyant entre deux mondes et deux cultures dans lesquels elle doit sans cesse faire ses preuves. C'est pourquoi l'énonciation reste le miroir de ce double fonctionnement instauré par des règles sociales qui divisent la communauté féminine en deux, par la volonté des pères qui choisissent pour leurs filles l'un ou l'autre des modèles d'éducation. En exposant cette situation paradoxale, l'auteure pointe l'étrangeté d'une situation qui clive la société sans pour autant provoquer une réelle prise de conscience qui établirait un consensus et libérerait les mentalités.

> *Et je rétablis la couture avec les femmes de mon enfance [...]. Elles [les filles du caïd] auraient voulu, à travers moi, à cause de la fréquentation scolaire qui me déguisait en fillette française, caresser, palper le corps entier de ces dames lointaines qui leur paraissaient arrogantes, mais si précieuses.*[123]

Dans le *Quatuor d'Alger*, le nom d'Isma fait référence à une femme émancipée dotée d'un certain nombre de caractéristiques qui la rapprochent de l'auteure, sans pour autant en être le sosie. Cette nomination presque générique, puisque Isma signifie le *nom*[124], annonce une représentation symbolique d'une femme qui s'est dégagée de la tradition. Déjà dans *Ombre sultane,* le personnage qui porte ce nom incarne la femme libre qui a pris sa vie en main et a eu le courage de se libérer en rompant, après son divorce, avec son milieu.

---

[121] *Ibid.,* p. 71.

[122] Hafid Gafaïti, *La Diasporisation de la littérature Post-coloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2006, p.150.

[123] AF, p. 78.

[124] Je reviendrai plus longuement sur la symbolique de cette nomination dans la partie III.

Isma (*Vaste est la prison)*, présente également les caractéristiques d'une femmes occidentalisée, libre de ses mouvements et de ses paroles, et qui, de ce fait, peut parler sans complexes avec des hommes ou danser seule au milieu de la piste d'une boîte de nuit. Dans le chapitre intitulé « la danse », qui décrit le contexte dans lequel évolue le couple d'Isma, les références nombreuses à l'Occident et à une culture héritée d'avant-guerre ancrent la scène d'énonciation dans un univers hybride où des hommes et des femmes vivent ,en Algérie, selon des modèles occidentaux, tout en peinant à évacuer des préjugés liés à leur culture arabo-islamique.

La référence au concert de *Léo Ferré* à Alger est l'occasion pour l'écrivaine de mettre en scène ce contexte paradoxal qui apparaît comme un contre-modèle du harem. Elle tente ainsi de décrire la réalité d'un pays très marqué par la colonisation et qui s'est construit au départ sur une diversité de modèles qui faisait sa particularité et aurait dû aboutir à une société plurielle, très moderne.

> *Moi, pour la première fois, je voyais un poète français s'adresser à trois mille de mes compatriotes, cela trois heures durant […]. Ces spectateurs. Ils se ressemblaient ce soir – tous avaient eu vingt ans, ou à peine quinze pendant la guerre, tous avaient alors fredonné les mêmes chansons françaises (Brassens, Brel, et Mouloudji, et Montand, etc), ils les avaient fredonnées tout en surveillant le bilan journalier des maquisards tués, tout en s'inquiétant pour un cousin arrêté et torturé, tout en tombant amoureux […].*[125]

Dans ce contexte, l'aventure amoureuse affirme un processus de libération psychologique qui permet à Isma d'envisager un amour extra-conjugal et donc de renverser les barrières du harem mental. La femme amorce alors une véritable révolution, assume son désir et parvient à le verbaliser (néanmoins, cette étape aboutit à un échec puisque cette aventure se conclut par un divorce).

À travers ses personnages féminins, l'auteure parvient donc à mettre au clair tous ces aspects confus de la construction de la femme algérienne nouvelle et la difficulté de se libérer de ce harem mental. Elle poursuit son étude de la société pour aboutir aux conséquences, parfois cruelles, de cette désintégration des structures traditionnelles et de l'échec de la modernité dans l'ère postcoloniale.

---

[125] VP, p. 57.

Car cette émancipation programmée par les pères apparaît souvent dans les récits de l'auteure comme un leurre derrière lequel le harem est toujours présent sous d'autres formes :

> *Je les ai prises pour des citadines traditionnelles ; « deux jeunes filles à marier », les taquine mon accompagnatrice, mais je découvre qu'elles finissent leurs études de médecine à la capitale. – Vacances d'été et de printemps, c'est pour nous le retour forcé au harem ! ironise la première, dans un éclat de voix, presque un hoquet.*[126]

En ce sens, l'énonciation djebarienne se construit sur la nécessité de coller au plus près à toutes les contradictions qui signent les difficultés d'une société à avancer vers la modernité et à accepter de libérer ses femmes. Car, affirme Djebar, *« l'Algérienne soudain, -quand cela a- t- il commencé ? [...] L'Algérienne a décidé de ne plus « se taire à soi ». De se regarder, elle. De se peindre elle à elle. De parler d'elle à elle »*[127]. Elle se fait ainsi la porte-parole d'un discours féministe dont le but reste toujours de secouer les préjugés et d'ouvrir un débat à ce sujet. De ce fait, elle institue, dans le texte littéraire, une composante agonique qui, sans prendre la forme d'un pamphlet, ou d'une attaque directe, vient contredire le discours institutionnel. Elle vient ainsi déconstruire le modèle de la femme garante des traditions qui doit se sacrifier et, même si elle travaille, faire passer avant tout l'intérêt de sa famille en s'effaçant devant son époux.

Le rôle du père dans cette sortie du harem reste pour le moins ambigu, car si c'est lui qui décide d'extraire son enfant à cette domination en lui ouvrant les portes du savoir, il reste en même temps attaché à la tradition et au respect de codes[128]. Ainsi, il opère un frein à cette émancipation totale et le processus qu'il a enclenché n'est pas dénué de contradictions.

Au fil de l'œuvre, la parole de l'auteure se libère, et au fur et à mesure de cette anamnèse libératrice (qui s'étend sur plusieurs années et plusieurs récits), elle revient sur cette image d'Épinal du père et de la fille qui vont main dans la main vers l'école pour déconstruire le discours convenu sur le « miracle » de cette émancipation[129].

---

126 *Ibid.*, p.47.

127 CV, p. 80.

128 Nous verrons plus loin combien l'attitude du père est contradictoire et provoque un rapport au corps traumatisant. Cf. 1.2.2, Le corps morcelé.

129 Cf. 1.3.1. L'interdit sexuel et l'érotisation du discours.

Elle démonte ainsi des représentations erronées et donne à voir les difficultés que connaissent les femmes modernes dans leurs avancées sociales. La composante critique de ses récits lui permet de s'inscrire en faux par rapport à tous les discours machistes qui préparent l'avènement de l'islamisme et la mise à l'index des femmes au tournant de la décennie noire.

1.2. Une grammaire du corps

Pour la femme qui a été cloîtrée et voilée, comme pour celle qui subit les règles du harem mental, un des grands défis à relever reste la reconstruction de son image corporelle. Car, les conditions dans lesquelles elle évolue peuvent provoquer, en plus de l'effacement physique, une incapacité à se penser en tant que sujet. Elles induisent toute une façon d'être, souvent pathologique, liée à ce qui peut se concevoir comme une entreprise de déshumanisation. En effet, pour les psychologues [130], l'enveloppe corporelle sert « *d'ambassadeur dans notre rapport à l'Autre* » et permet de se montrer à lui en tant qu'individu. Pour exister, disent-ils, chaque individu devrait habiter son corps, car celui-ci représente un instrument d'action sur le monde et, à travers ses interactions avec les autres, il s'affirme lui-même en tant que sujet. La perte de l'image corporelle peut donc se vivre comme un processus de désidentification qui nie à la femme le droit à exister en tant que personne.

Cet effacement subjectif se confirme, dans le texte djebarien, à travers les propos de Hakim dans *Les enfants du nouveau monde :* « *Hakim trouve normal que la vie de son ménage soit sans problèmes, plate, une page vierge. [...] parce que cette femme, à force de passivité, est devenue une partie de lui, une partie morte [...]* »[131].

On peut donc comprendre pourquoi Assia Djebar, dans ses représentations de la femme algérienne, réserve une place majeure à une grammaire du corps qui modalise cet effacement et donne une idée de ce qu'ont pu vivre et ressentir toutes celles qui l'ont vécu.

[130] Marius Moutet, « Corps en représentation et représentations du corps », *Cahiers de Gestalt-thérapie*, vol. 15, n°1, 2004, p. 138.

[131] EM, p. 76.

1.2.1. Le corps invisible

Comme le souligne également Anna Rocca, « *un sujet « invisible » correspond à un être qui n'est pas visible, ainsi qu'à quelqu'un qui échappe volontairement à la vue* »[132]. Le confinement spatial contamine également le corps de la femme qui à lui seul cristallise tous les manques ; enfermé, asphyxié, il peine à exister. Drapé dans son voile il est condamné à n'avoir aucune réalité charnelle.

> *Seulement bourdonner, chuchoter, se diluer les unes avec les autres dans cette moiteur : éclats de voix, sursauts et timbres d'appels, râles étouffés, écorchures restées épines dans la gorge nouée, une fois, tant de fois, tant de larmes rentrées, tant de soupirs non exhalés. Seulement s'ausculter à plusieurs, semblablement immobilisés dans un destin sans interstices !*[133]

Le voile qui enserre le corps de la femme lorsque celle-ci doit sortir prolonge les murailles du harem en y ajoutant une sensation d'étouffement. Or, comme le constatent les neurologues, le corps n'est pas qu'un objet physique, c'est aussi et surtout la manifestation principale d'un « soi », d'un être subjectif porteur d'états mentaux et animé de comportements.

> *L'image du corps humain, c'est l'image de notre propre corps que nous formons dans notre esprit, autrement dit, la façon dont notre propre corps nous apparaît à nous-mêmes. Des sensations nous sont données [en provenance de toutes les parties du corps]. Par-delà ces sensations, nous éprouvons de façon directe qu'il y a une unité du corps ».*[134]

Ensevelie sous les contours informes de ce vêtement, la femme devient un non-être aux formes incertaines, qui perd toute son autonomie et ressent combien sa subjectivité est inexistante, bafouée. *« Pour Yasmina [ma grand-mère] le harem était une prison, un lieu où les femmes étaient enterrées vives »*[135], raconte encore la sociologue marocaine.

---

[132] Anna Rocca, *Assia Djebar, le corps invisible : voir sans être vue, op. cit.,* p. 25.

[133] FS, p. 89-90.

[134] Paul Schilder, *Image du corps*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968, Cité par Marc Jeannerod, « De l'image du corps à l'image de soi », *Revue de neuropsychologie, 2010/3* (Volume 2), p. 185-194. DOI : 10.3917/rne.023.0185. URL : https://www.cairn.info/revue-de-neuropsychologie-2010-3-page-185.htm, date de consultation : 5/8/2020, p. 187.

[135] Fatema Mernissi, *Le harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 8.

Le rapport au corps devient alors problématique et motive tous les dysfonctionnements qui peuvent naître ; puisque, dans ces conditions particulières, l'image de soi se construit dans des situations paradoxales qui empêchent l'épanouissement du sujet et limitent l'estime de soi en tant qu'individualité. *« Nous avons à découvrir un langage qui ne se substitue pas au corps à corps, ainsi que tente de le faire la langue paternelle, mais qui l'accompagne, des paroles qui ne barrent pas le corporel, mais qui parlent corporel… »*[136], rappelle l'écrivaine féministe Luce Irigaray.

La transcription de ce mal-être et de la souffrance des femmes convoque, chez l'auteure, un lexique de cris, de lamentations et de plaintes qui disent l'impossible respiration, l'expression du corps bâillonné et son aliénation comme élément majeur dans la représentation des femmes. « *Comment une femme pourrait parler haut*, *même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge ? […] La différence à force de la taire, disparaît. Ne parler que dans la conformité […]* »[137], remarque la narratrice de *L'Amour, la fantasia*.

Le schéma corporel induit toutes les représentations de soi et donc l'image que chaque personne se fait d'elle-même. C'est pourquoi ce resserrement des sens, mais aussi de la capacité à se déplacer dans l'espace du dehors, provoque un sentiment de dépossession de soi.

La mère elle-même est présentée, dans certains récits de l'auteure, comme une « *femme sans corps »*, ce qui révèle le conflit psychologique qui empêche la femme de s'individualiser pour s'inscrire dans l'espace en tant que sujet : « *[…] Comme si la mère, reculant, [nous] masquait son corps, afin de revenir comme voix d'aïeule indéfinie, chœur intemporel où se redit l'histoire. Mais une histoire dont s'expulse l'image archétypale du corps féminin* ».[138]

La focalisation qui se fait sur la voix dans l'ensemble des textes djebariens trouve donc sa justification dans cette non-représentation des corps qui se traduit par leur immatérialité. En utilisant la voix comme médium du corps séquestré, Djebar installe son énonciation au plus près des modes de représentation de soi qui prédominent au harem et inscrit l'individuel au sein du collectif, soulignant ainsi la difficulté à exister en tant que sujet autonome.

[136] Luce Irigaray, citée par Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent,* p. 147.

[137] AF, p. 223.

[138] FA, p. 257.

Quand moi j'évoque des images de harem, je vois avant tout un lieu surpeuplé, où personne ne peut échapper au regard de l'autre. Même les couples mariés y trouvent difficilement une place discrète où échanger des caresses et les épouses y demeurent perpétuellement insatisfaites[…].[139]

Seule la possibilité de partager cette aliénation avec l'ensemble du groupe semble aider à en surmonter la souffrance.

[…] Chaque parleuse – celle qui clame trop haut ou celle qui chuchote trop vite- s'est libérée. Jamais le « je » de la première personne ne sera utilisé : la voix a déposé en formules stéréotypées, sa charge de rancune et de râles échardant la gorge. Chaque femme écorchée au-dedans, s'est apaisée dans l'écoute collective.[140]

Mireille Calle- Gruber parle à ce sujet, d'une *« grammaire du corps [...], une matrice sensitive [...] un état d'avant la grammaire »*[141], qui caractérise le discours sur le corps. Car l'écrivaine inscrit la représentation du corps dans une géographie sensible qui, au-delà des mots, exprime un langage des sensations et de toutes les sortes de manifestations sensitives et sensorielles qui lui rendent sa matérialité[142].

Le thème de l'immatérialité est donc nécessairement fondateur pour représenter cette situation particulière et ceci pose la question de savoir quelles sont les conséquences pour le couple et pour la famille de cette situation qui prend pour principe la négation du corps féminin. Comment la romancière parvient-elle à exprimer cette absence et ses conséquence dans la vie de la communauté ?

Nous verrons donc, dans ce chapitre, comment l'écrivaine réussit à exprimer la réalité d'un corps « inconsistant » et morcelé et comment le langage reste le principal espace de préservation d'une individualité mise à mal. De même nous verrons comment les énoncés qui reproduisent un langage féminin et des conversations stéréotypées sont conçus pour donner un aperçu réaliste et sans concession de ce lieu clos dans lequel le corps bafoué établit ses propres codes de représentation, pour rester en vie et affirmer son irréductible présence.

---

[139] Fatema Mernissi, *Le harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 27.

[140]AF, p. 221.

[141] Mireille Calle-Gruber, « À la table d'hôte des langues », *op. cit.*, p. 14.

[142] Cf., I.2.1.4.Les instruments de l'oralité féminine.

1.2.2. Le corps morcelé

L'expression du corps en fragments poursuit, dans le roman djebarien, la dénonciation de l'oppression de la femme et sa continuelle réification. L'auteure réalise une galerie de portraits de femmes qui dresse un panorama complet de toutes les représentations du genre. Elle suit de cette manière la lente progression du statut de la femme, ainsi que la réhabilitation des contours de son corps, à mesure qu'elle apprend à le reconnaître et à le laisser parler. Car celui-ci reste la notion-clé qui supporte l'architecture du récit.

La langue se présente alors comme le moteur de cette exploration et conjugue à la fois la singularité d'une approche détournée, pour ne pas dire biaisée, puisque seuls les mots en langue étrangère parviennent au dépassement des injonctions séculaires, masculines et religieuses. Dans tous ses romans, Assia Djebar développe cette double isotopie de la femme transformée en un non-être aux contours incertains ou en un sujet exposé à l'opprobre lorsque le corps se dévoile.

> *Elle sort, elle lit, elle va ainsi dans les villes, nue, son père, étrange, lui permet… elle marche ainsi chez les autres là-bas, dans le monde ennemi, enfin le monde libre mais loin, si loin ! Elle navigue là-bas, pauvres ses parents quand ils verront qu'elle n'en reviendra jamais !*[143]

Cette non-représentation du corps qui aboutit à une perception tronquée de celui-ci fait l'objet, dès l'enfance, d'un processus d'enfermement psychologique basé sur l'interdit qui le frappe. Comme le précise Malek Chebel,

> *Le corps est le lieu de l'inscription de l'acte éducatif, de la parole, de l'histoire individuelle et collective. Il est l'école de la mémoire du groupe, celle qui endigue ou amplifie divers niveaux de communication : verbe, espoir, imaginaire du corps et symbole […].*[144]

Traditionnellement, la bouche, organe d'élocution et de respiration se trouve obstruée par le voile, ce qui réalise un bâillonnement de la parole, une réduction des fonctions vitales et de la respiration ; tandis que le regard se trouve également limité, car circonscrit à l'intérieur d'un petit triangle, une simple fente au milieu de ce vêtement.

---

[143] VP, p. 278.

[144] Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman,* Paris, PUF, 2013, p. 371.

L'enfermement des femmes dans un lieu clos est ainsi assorti d'une double peine, puisque toute sortie se fait sous un voile hermétique, qui par sa couleur, ressemble à un linceul et peut être considéré comme une miniaturisation du harem, d'autant plus violente qu'elle accentue l'étranglement de l'espace vital.

Dans *Oran langue morte*, l'auteure revient sur le voilement du corps comme processus de réification qui performe une désidentification. Le regard de Francis Ponge, le poète français, durant son voyage en Algérie, établit encore une fois un point de vue masculin et occidental. Mais contrairement au peintre Eugène Delacroix, le poète parvient à évaluer l'effet destructeur de ce voile.

> *Francis Ponge s'applique, lui, le premier étranger, et sans doute le seul, à regarder la femme-fantôme au-dehors exactement comme le font les hommes du pays, en partant d'abord des chevilles[…]. Le monde muet » serait pour moi non seulement celui des choses[…] mais aussi, depuis des générations, celui des femmes, masquées, empêchées d'être regardées et de regarder, traitées en « choses ».*[145]

Le poète réalise la violence de cette situation d'assujettissement et décrit cet état où l'être gère lui-même son emprisonnement, en ne s'autorisant qu'un minuscule triangle de tissus qui permet à peine de se déplacer sans tomber. « *L'œil en triangle noir regarde à droite, à gauche, encore à droite […]. Pouvoir lâcher le bord du drap, regarder[…]* »[146] .

Tout au long de l'œuvre, l'écrivaine établit une scénographie qui rend compte de ce « *scandale* » [147] du corps interdit et œuvre à le rendre de nouveau perceptible par une théâtralisation de toutes les manifestations synesthésiques qui se mettent en place après le passage au cinéma.

> *Certes, le chant ancien ne servait, pour les femmes (poétesses, rawyates, ou même folles « habitées ») qu'à rythmer en elles la fièvre impuissante, la fierté offensée, à condition que s'oubliât le corps […]. Que subsistât la voix sans regard, voix des femmes qui s'envolent ou se terrent.*[148]

[145] OLM, p. 377.
[146] OS, p. 27.
[147] VP, p. 174.
[148] LM, p. 216.

Ainsi, dans une rue de sa petite ville, Omar, le personnage-narrateur des *Alouettes naïves*, se trouve face à une prostituée nue sous son voile qui accepte de livrer son sexe pour de l'argent, mais sa bouche, canal de la voix, ouverte sur son visage et son âme, ne fait pas partie de ce dégradant marché.

> *Dans la chambre laide mais propre où elle m'emmena, elle souleva son voile seulement au-dessus de la taille : - Je veux voir ton visage ! - Je ne te connais pas ! répliqua-t-elle avec violence. Voici mon sexe (elle ajouta un mot obscène). Pas mon visage !*[149]

La dissociation représente donc, pour cette femme avilie, une manière de garder sa dignité à travers la dissociation qu'elle accomplit entre le sexe et le visage. La représentation parcellaire du corps agit à cet instant comme un procédé psychologique qui permet au sujet de préserver son intégrité et un dérisoire respect de soi.

Ce morcellement du corps se retrouve souvent sous la forme d'un jeu de fragmentation, qui, à la manière du cubisme pictural, privilégie des formes éclatées qui se superposent ou s'entrecroisent pour élaborer un tableau d'ensemble qui se fait le reflet de ces ruptures. C'est ce modèle qu'on retrouve dans les poèmes élégiaques qui clôturent *Vaste est la prison :*

> *Avec son vomi ou sa glaire aisément*
>
> *[…]Mais avec le sang même : avec son flux, sa pâte, son jet, sa croûte séchée ?*
>
> *[…] Que je persiste à contempler le ciel de nuit*
>
> *À humer les frissons de l'herbe*
>
> *[…] à pourrir doucement !*
>
> *Le sang reste pour moi blanc cendre*
>
> *Il est silence […]*[150]

Les odeurs fétides, la référence aux éléments naturels se joignent aux expressions auditives et visuelles et laissent envisager la mort, le malheur et la souffrance.

---

[149] AN, p. 267.

[150] VP, p. 347.

On peut constater ainsi que toute expression du malheur se veut féminine et se fait par la référence aux sens, la vue, l'odorat, et l'ouïe, c'est-à-dire par l'intermédiaire des canaux phatiques traditionnellement privilégiés par les femmes.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père,* l'écrivaine décrit cette stigmatisation paradoxale du corps par celui-là même qui l'a conduite à l'école, le père. Celui-ci n'accepte pas que sa fillette âgée d'à peine cinq ans exhibe ses jambes. Par le regard qu'il porte soudain sur l'enfant, par sa colère lorsqu'il délimite un fragment de son corps, « *les jambes* », il instaure brutalement l'interdit sur le corps qui ramène l'enfant à la condition ancestrale d'enfermement des femmes.

> *Je ne veux pas, non je ne veux pas, répète-t-il très haut à ma mère accourue et silencieuse, je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette ! […] Ici l'ombre absente de ce souvenir qui m'écorche. État de brume prolongée, d'irréalité pour moi dans les instants qui ont suivi […]. Qu'est-ce que cela veut dire : sa phrase, son ton, sa colère […]. Il y avait surtout ce mot arabe pour « jambes » dans la phrase, et j'étais froissée de sentir qu'il avait délimité ma personne, retranché de moi quelque chose qui n'était pas à lui ; or c'était moi ! Mes jambes, et alors ? Il faut bien que je marche avec : chaque enfant a des jambes ! C'était vraiment injuste de sa part !*[151]

Les mots du père performent, pour son enfant, la ségrégation sexuelle, la séparation du féminin et du masculin ainsi que l'injonction paradoxale de mettre un voile sur son corps.

> *Il me hèle encore à présent. Il me convoque au tribunal de l'interdit contre la gent féminine de l'âge de cinq ans- ou de trois, ou de quatre- jusqu'à la puberté, jusqu'à la nuit de noces, pour alors céder ce droit si lourd au premier époux, à un second au besoin, mais il pourra souffler, le père, - chaque père - déposer l'obscure, l'obscène charge du devoir d'invisibilité.*

Assia Djebar scrute ainsi, à travers ses personnages, cette construction sociale et psychologique qui induit dès l'enfance, un processus d'aliénation du corps féminin. Cet épisode autobiographique traumatisant revient de façon récurrente dans ses récits. Le choc des mots qui stigmatisent le corps de la fillette constitue un traumatisme, car il installe dès cet instant un interdit sur le corps qui renvoie l'enfant aux prescriptions du harem.

[151] NP, p. 28.

Cet interdit traditionnel réactivé par le père sexualise le corps de son enfant et la ramène symboliquement à la condition de relégation des femmes dont il tente, par l'école, de l'extraire : « *[…] Je me rappelle cette blessure que mon père m'infligea [...] comme s'il m'en avait tatoué, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard* ! »[152]. Cette injonction que le père n'a exprimée qu'une seule fois reste gravée et détermine tout le rapport au corps. La métaphore du tatouage ramène à la vocation de celui-ci à établir la loi du signe et, symboliquement, l'interdit paternel s'exprime avec la violence de ce qui ne peut s'effacer.

L'intégration de cet interdit passe, après coup, par une mise sous silence qui se traduit chez la fillette, puis l'adolescente et la femme par une clôture psychologique génératrice d'angoisse. Car cette injonction intériorisée entraîne définitivement un malaise qui empêche la jeune femme de s'épanouir dans son corps et la maintient définitivement dans un entre-deux.

Dans *Les alouettes naïves*, Nfissa a peur que son père ne la surprenne en short, à cause de cet interdit : « *Une autre crainte me saisissait : celle de risquer de révéler devant toutes, la vraie raison de ma défection ; cette censure aurait fait paraître mon père comme un barbare, ou un puritain attardé* »[153].

Le cliché de la fillette allant à l'école en tenant par la main son père, libérateur et protecteur, vole en éclat, déconstruit par le regard critique que porte l'adulte sur les contradictions de son attitude.

Cet événement fondateur produit toute une symbolique qui se trouve entachée par des injonctions contradictoires et installe une représentation péjorée du corps. De ce fait, le voyage vers la modernité reste sans cesse tributaire d'une clause qui en limite la portée, car elle empêche le processus de s'accomplir pleinement.

> *Moi, je reste accrochée à la branche du bas…Bizarrement, je refuse ; je reste à ma place. Je crains le contact. Comme si parvenir à la même branche, m'accroupir à ses côtés, me paraissait confusément le péché suprême. Mon cœur bat. Une culpabilité à l'angoisse picotante m'habite : dans une seconde, mon père, j'en suis sûre, va apparaître, se dresser […].*[154]

[152] *Ibid.,* p. 24-25.

[153] AN, p 77.

[154] VP, p. 264-265.

Comme le constate Sofiane Laghouati, « t*oute manifestation d'un corps féminin devient, dès l'enfance, l'objet de tous les enjeux symboliques, religieux, sexuels, littéraires ou politiques* »[155]. La romancière pointe ainsi l'attitude de ces pères qui entrouvrent les portes du harem sans pour autant assumer, pour leurs filles, l'émancipation des corps, confirmant ainsi *« la mise à l'ombre séculaire des femmes en islam […] »*[156].

Dans l'incipit de *Vaste est la prison*, Isma est confrontée au double mouvement qui la sépare de « *la tendresse chaude et utérine* » de la langue maternelle lorsque celle-ci, au détour d'une conversation de hammam, « *exhibe ses crocs* »[157].

> *Ce mot, l'edou, que je reçus ainsi dans la moiteur de ce vestibule […], ce mot d'« ennemi », proféré dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange ; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture.*

Le deuil de l'espérance qui s'affirme dans cet épisode se lit comme un héritage du harem et on peut considérer que l'hospitalité de la langue française aide à panser/penser ces plaies. La langue d'écriture offre un refuge accueillant qui compense l'expulsion et paramètre une possible reconstruction de soi qui intègre le corps.

Le signe, contrairement aux expressions orales du corps incarcéré, se place donc en continuité de la matérialité du corps libéré et devient l'intercesseur qui autorise son expression. L'expression de l'écriture en langue française devient dès lors le vecteur d'une réappropriation de soi qui autorise enfin l'intégrité du corps.

1.2.3. Les manifestations du corps en mouvement

Pour Assia Djebar, l'écriture est associée au corps et à sa dynamique, car à travers ceux-ci, elle parvient à cet *envol* auquel elle ne cesse d'aspirer. Pour elle, « *il s'agit du mouvement du corps féminin : là se trouve la ligne la plus acérée de la transgression […]* »[158], là où se concrétise la réhabilitation de soi par la réintégration du corps bafouée.

---

155 Sofiane Laghouti, « Je(ux)des partitions d'Assia Djebar : un Quatuor algérien pour corps féminins », *op. cit.,* p. 37.
156 CV, p. 28.
157 VP, p. 15.
158 *Discours de l'Académie française, op.cit.*, p. 19.

Dans le *Discours de l'Académie française*, elle affirme ce rapport indissoluble de la langue d'écriture au corps, car l'une et l'autre sont l'affirmation d'une indépendance vécue comme transgressive, qu'elle n'en finit pas de savourer. « *Écrire pour moi, gardant à l'esprit cet horizon noir, c'est d'abord recréer dans la langue que j'habite le mouvement irrépressible du « corps au-dehors », je dirai presque son envol* »[159].

Dans la scénographie djebarienne, la danse est une mise en langage du corps, qu'on peut considérer comme subversive, puisqu'elle constitue un procédé de redécouverte de son image corporelle, et donc de son intégrité ; une manière de contourner les interdits qui portent sur le dévoilement du corps. Il s'agit donc d'une réappropriation de l'espace pour retrouver ses propres contours. Fatema Mernissi,

lorsqu'elle étudie le harem, considère cette pratique comme une « *exaltation du corps-siège de la souveraineté invincible et rituel d'auto-valorisation »*, un enseignement transmis de génération en génération par les mères et les tantes, véritable « *entraînement à la conquête de la dignité* »[160]. Car la difficulté à appréhender les contours de son corps accompagne souvent une identité qui devient problématique. La danse reste donc une des seules manifestations de leur corporéité autorisée pour les femmes du harem.

En un sens, la femme cloîtrée doit repasser par le stade du miroir tel que l'a défini Lacan[161] ; comme le jeune enfant, elle doit réunifier toutes les parties de son corps afin de se réapproprier son image. « *Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein [...] à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image* »[162].

Réservée à des moments précis où les femmes sont entre elles, cette expression du corps libéré revêt donc une fonction cathartique et lui permet d'affirmer sa souveraineté et son droit à exister. Les émotions bridées par la pudeur finissent par émerger et parviennent parfois à faire céder les digues de la bienséance pour laisser leur flux envahir l'espace. « *Quelques dames mûres dansent aussi. Elles interprètent, malgré elles, peu à peu leur peine et leur besoin de sortir, de se précipiter au plus loin, au soleil dardant [...]* »[163].

---

159 *Ibid.*

160 Fatema Mernissi, *Le harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 80.

161 Wikipédia : « « Le stade du miroir » est un stade dans le développement psychologique où apercevoir son image dans le miroir amène l'enfant à prendre conscience de son corps et à le distinguer des autres corps. Ce stade est introduit dans la théorie psychanalytique par Jacques Lacan ».

162 Dominique Corpelet, « Le stade du miroir par Jacques Lacan », le 19/3/2018, www. dominiquecorpeletpsychanalyste. Com/ blog, consulté le 9/9/2020, qui cite lui-même Jacques Lacan, *Écrits,* Paris, Seuil, 1966, p. 94.

163 *Ibid.,* p. 278.

Lorsqu'elle se transforme en transe, cette danse laisse transparaître des émotions intenses, jusque-là jugulées, bâillonnées sous une apparente sérénité. La transe, selon la définition du dictionnaire Larousse, est « *l'état d'exaltation de quelqu'un qui est transporté hors de lui-même et hors du temps réel* »[164]. Les danseuses sortent alors hors d'elles-mêmes, soutenues par leurs sœurs, pour évacuer le sentiment de mal-être lié à leur condition de séquestrées. Pour la grand-mère d'Isma (*Vaste est la prison)*, ce rituel accomplit une fonction d'évacuation du stress ; *« l'aïeule, habituellement, était la seule des femmes à ne jamais se plaindre […]. Or par cette liturgie somptueuse ou dérisoire, qu'elle déclenchait régulièrement, elle semblait protester à sa manière »*[165].

Ainsi, la retenue nécessaire aux femmes pour garder en toutes circonstances leur dignité trouve dans ces convulsions désordonnées un exutoire ; elles rompent un moment le carcan des conventions qui les maintient dans une apparence de calme et de dignité où leurs sentiments sont sans cesse réprimés, et le corps entier participe alors à cette frénésie :

> *Enfin la crise intervenait : ma grand-mère, inconsciente, secouée par les tressaillements de son corps qui se balançait, entrait en transe. Le rythme s'était précipité jusqu'à la frénésie […].*
>
> *Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre, peut-être même des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbes d'arêtes hors de la gorge de la vieille. On la portait presque, tandis que, transformant en rythmique ses plaintes quasi animales, elle ne dansait plus que de la tête, la chevelure dénouée, les foulards de couleurs violentes, éparpillés sur l'épaule.*[166]

On rencontre dans les textes de l'auteure, divers champs lexicaux qui mettent en valeur ce principe cathartique des transes rituelles ; comme si celle-ci avait gardé une trace de cette danse libératrice qui se serait révélée dans son vocabulaire, par mimétisme, pour exprimer l'indicible et rompre les amarres du discours convenu et stéréotypé qu'on pourrait attendre d'une Algérienne.

---

164 *Dictionnaire Larousse,*www.larousse.fr.

165 AF, p. 207.

166 *Ibid.,* p. 207.

J'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles […]. J'ai fait éclater en moi un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps[…]. Les mots une fois éclairés – ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre- j'ai coupé les amarres.[167]

Pas encore je ne fuse, en danses, en enjambées, en désir violent de me dissoudre, de m'envoler, de disparaître ![168] *[…]. La danse reprend : sous ma peau, dans mes jambes, le long de mes bras, contre mon visage immobilisé […]. Je dansais, j'ai dansé. Je danse encore depuis cette nuit.*[169]

Il s'agit donc bien de « faire éclater en soi l'espace », de « parcourir les eaux sombres » ou encore de « s'envoler », « de « disparaître », de se « dissoudre » dans « un désir violent ». Tout le lexique laisse ainsi transparaître ce besoin vital et violent de surmonter l'enfermement physique et psychologique. Pour Isma, la danse proclame une repossession d'elle-même qui passe par la dynamique du corps en mouvement qui permet de « *[…] chevaucher le rythme et découvrir le plaisir neuf du corps […] mais quoi, le corps est là, tournoyant, irrépressible, le corps vibre tout entier[…]* »[170].

Les mutations sociales qui éloignent les filles de leurs mères et de leur milieu, dès qu'elles ont le droit de sortir, se répercutent dans leurs danses et, plus généralement, dans une modification de l'attitude qui révèle leur nouveau statut :

Elle n'a pas compris [la jeune fille] : elle ne comprendra jamais car elle ne sera jamais de nos maisons, de nos prisons […]. Elle ne saura jamais que si le luth et la voix suraiguë de la pleureuse aveugle nous font lever et presque entrer en transes, c'est pour le deuil, le deuil masqué. « Elle danse, elle, pour nous, c'est vrai ; devant nous, en effet, mais quoi, elle dit sa joie de vivre, comme c'est étrange, d'où vient-elle, d'où sort-elle, vraiment, elle, l'étrangère ! »[171]

---

[167] *Ibid.,* p. 13. C'est moi qui souligne.

[168] VP, p. 61.

[169] *Ibid.,* p.63.

[170] *Ibid.*

[171] *Ibid.*, p. 279.

L'auteure à travers ces nuances, pointe le fossé qui se creuse entre les deux catégories de femmes. Le langage du corps dénote d'une capacité à exprimer ou non des émotions ; c'est pourquoi la danse, comme les cris ou les râles, est, pour celles qui sont enfermées, l'expression physique d'une impossibilité à dépasser les limites matérielles du corps et de l'espace. La jeune fille qui s'est libérée est, quant à elle, assignée à résidence hors les murs du harem, car l'émancipation performe l'expulsion définitive. Le rythme martelé de la phrase confirme le caractère péremptoire de ce jugement, tandis que l'anaphore de l'adverbe « jamais » affirme le côté définitif de l'expulsion de cet Éden.

La danse de la jeune fille performe sa mutation en sujet individualisé et sanctionne (tout comme sa manière de parler) sa différence. Socialement, son statut, comme son identité, a évolué et elle n'appartient plus à cet univers. La danse est ainsi conçue comme un langage du corps, une manière pour la femme de se percevoir et de se définir en tant qu'individu.

C'est en ce sens que la danse de celles qui « sortent nues » révèle leur métamorphose et leur nouvelle manière d'être au monde qui les projette hors du harem.

L'écriture se développe donc dans la continuité du corps ; le signe matérialise toutes les courbes de celui-ci, mais surtout l'impulsion qui le met en branle et le projette dans l'espace :

> *Mon corps seul, comme le coureur du pentathlon antique a besoin de starter pour démarrer, mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère. Comme si la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté [pour que] je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées […].*[172]

Pour Hafid Gafaïti, en acquérant le signe, la femme se hisse au « *statut de sujet* » et transgresse « *la Loi* », car *« l'appropriation du signe […] correspond dans le même mouvement à la maîtrise de l'espace où le corps se révèle »*[173]. C'est pourquoi le corps se manifeste essentiellement par une mise en parole qui établit une passerelle avec la langue d'écriture, langue sans attache avec le milieu originel, et de ce fait, seule capable de formaliser le discours sur l'identité féminine.

[172] AF, p. 256.

[173] Hafid Gafaïti, « L'autobiographie plurielle», *op. cit.*, p. 152.

Comme la danse, la marche représente, dans la grammaire du corps, une mise en mouvement qui exacerbe l'approche sensitive. Car les sens se mettent alors en éveil pour deviner et imaginer, mais aussi pour aller à la découverte des espaces interdits. La marche est liée à une épiphanie qui rend le sujet à lui-même et performe sa libération. C'est ce qu'exprime Nfissa dans *Les alouettes naïves* :

> *Il va être si délectable de marcher, d'aimer marcher pour marcher, d'admirer le blanc violacé de la chaux des façades à la première aube, d'écouter l'éclaboussure des rires d'enfants, ils perleront hors des balcons, leur gerbe fusera à ma face.*[174]

Chez Djebar, le plaisir de déambuler dans les rues de la ville est un topo qui apparaît dans presque tous les récits. Il affirme une dynamique du corps libéré qui agit sur les représentations et la capacité des femmes à verbaliser une reconquête physique, psychologique et sociale. La fiction romanesque exploite largement cette isotopie du ré-ancrage du corps dans le milieu extérieur, comme signe d'une victoire de la femme dans sa quête de libertés individuelles et la construction d'une conscience en devenir.

« *Si elle pouvait courir dans les rues, ou seulement flâner en liberté… ou chanter à tue-tête, ou faire de grands sauts de jambes, oui, c'est cela, courir jusqu'à l'épuisement, nager loin dans la mer, ou…[…]* »[175].

Cette récurrence du thème de la réappropriation de l'espace signe l'individualisation du sujet, et, pour toute femme, une autonomisation qui passe par la réintégration de son image corporelle, avec son inscription dans l'espace du dehors. Elle s'accompagne d'un imaginaire du corps qui reflète l'aspiration féminine à aller vers de nouveaux espaces**.**

C'est le sens de la quête de *Hadjila,* dans *Ombre sultane,* prête à braver les interdits mis en place par l'homme pour acquérir, à son tour, le droit de regarder le monde et de trouver une place en son sein. « *Faut-il céder ? Non, rappelle-toi les rues, elles s'allongent en toi dans un soleil qui a dissous les nuées ; les murs s'ouvrent ; arbres et haies glissent. Tu revois l'espace au-dehors où chaque jour tu navigues […]* »[176].

---

[174] VP, p. 23.
[175] AN, p. 277.
[176] *Ibid.,* p. 67.

L'errance se lit donc comme une manière de retrouver ses repères et de réintégrer les droits à se mouvoir. Car dans le verbe « se mouvoir », il y a cette notion de mouvement du corps alliée à une manière de voir, et donc de se percevoir, et l'inscription de l'ipséité. La déambulation déclenche ainsi la construction d'une identité nouvelle dans laquelle tous les sens sont en éveil, à l'affût de sensations qui participent à la reconstruction de l'image corporelle ; une capacité nouvelle à se prendre en charge et donc à entrer dans la modernité.

Chérifa (*Les enfants du nouveau monde*), lors de sa sortie, paraît désorientée par cette liberté soudaine dans laquelle elle doit gérer son rapport aux lieux et à leurs dimensions. Mais cette errance dans la cité fait naître en elle des besoins nouveaux auxquels elle n'avait jamais réfléchi et qui dénotent de l'amorce d'un changement dans sa mentalité. Dans ce nouveau contexte, elle envisage le monde et son avenir sous un autre jour.

> *Depuis le matin, elle vit en pleine surexcitation : la nécessité de prévenir Youssef et pour cela de sortir de la maison, de s'exposer à la rue, de courir dans la ville, l'acharnement à ne pas se sentir humiliée par le regard des hommes dans les cafés, à trouver, malgré tout, son chemin [...] toutes ces sensations violentes qui ont alimenté sa volonté de plus en plus tendue et qui, de plus en plus, la découvraient à elle-même.*[177]

La romancière s'attarde sur cette incursion dans l'espace interdit que la femme voilée s'autorise en contrevenant à toutes les règles édictées par la société des hommes. Le marquage des lieux traversés par Chérifa (la place, la rue) revêt une importance particulière car il amorce la rupture symbolique avec la claustration traditionnelle .

La levée des interdits passe ainsi par une reconfiguration des espaces ainsi qu'une réécriture du corps en mouvements, un alphabet qui se met en place lorsque la femme découvre le plaisir de (se)sentir et de reprendre symboliquement les rênes.

La marche induit donc une réhabilitation du schéma corporel, une conscience de soi qui acte du changement de statut et se traduit par un sentiment de liberté et de vie ; « *(« Libre je suis », chantonnait-elle les premiers jours, en allant de la pension à la faculté), elle éprouvait un sentiment de victoire, ou de chance, elle ne savait [...]* »[178].

---

[177] EM, p. 201.

[178] AN. p. 70.

Cette isotopie de la marche libératrice se retrouve en de multiples occurrences, car cet élan physique accompagne la démarche créatrice et donne son impulsion au texte. Pour l'écrivaine, se mouvoir librement représente un stade important qui active une reconnaissance de soi liée à la réappropriation de son corps, ce qui augure d'une reprise en main de sa destinée.

Néanmoins, cette liberté durement acquise se retrouve bientôt remise en question à cause de la montée de l'intégrisme en Algérie, et, encore une fois, c'est le corps de la femme qui devient la cible de toutes les violences.

1.2.4. Le corps de la femme aux prises avec le terrorisme islamique

Dans la seconde partie de son œuvre, Assia Djebar se voit confrontée à une situation qui remet en question toutes les avancées de la condition féminine en Algérie et au Maghreb. La poussée de l'intégrisme musulman et les nouvelles injonctions faites aux femmes, en rapport avec la charia/loi islamique, créent un malaise profond et une rupture sociale qui aboutit à une violence extrême visant en tout premier lieu le corps de celles-ci. Le contexte politique et social très tendu et la stigmatisation dans le discours islamiste, des intellectuels francophones et des femmes provoquent une réaction très vive des intellectuels. Ils s'élèvent contre un discours totalitaire et clivant qui nie toutes les avancées de l'Algérie vers une société moderne dans laquelle tous pourraient trouver leur place.

Pour l'écrivaine algérienne, l'écriture s'assume dès lors comme arme de combat, outil pour relayer une parole féminine à nouveau opprimée et exposer la situation critique dans laquelle se trouvent ses sœurs. La sociologue marocaine, Fatema Mernissi, considère, pour sa part, que les extrémismes placent la femme au cœur de toutes les stigmatisations et de ce fait, acculent celle-ci à réagir pour éviter une dissolution de son sujet.

> *Mais aucun extrémisme ne peut censurer le droit à la différence sans commencer par bâillonner la femme. Et, paradoxalement, cet acharnement des extrémistes explique la force incroyable des femmes musulmanes comme piliers de la résistance à l'oppression, et leur émergence dans les années 1990 comme acteurs incontournables de la société civile. En effet, puisque intolérance et imposition du voile vont ensemble, la combinaison force paradoxalement la femme à jouer le rôle de dissidente.*[179]

[179]Fatema Mernissi, *Le harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 34.

À partir de 1980, face à la montée des intégrismes, la romancière tourne donc son écriture vers une étude minutieuse de tous les processus sociaux et politiques qui vont aboutir à une nouvelle situation d'enfermement de la femme et à une mise à l'index de celle-ci en tant que sujet individualisé.

Le quatrième et dernier chapitre de *Vaste est la prison*, intitulé « *le sang de l'écriture* » (qui fait fonction d'épilogue) fait écho au premier chapitre du récit, « *le silence de l'écriture* », en une boucle qui place l'écriture au centre d'un processus de représentation de la violence qui aboutit à un effet de sidération. « *Écrire pour cerner la poursuite inlassable/ le cercle ouvert à chaque pas se referme/ La mort devant, antilope cernée/ L'Algérie chasseresse, en moi est avalée* »[180]. L'écrivaine semble s'attarder ainsi sur une démarche qui inscrit, à la fois la nécessité de témoigner contre l'horreur, et la violence qu'elle doit se faire pour mettre en mots l'indicible. L'écriture devient la caisse de résonance de la crise et amorce une réflexion douloureuse sur les échecs de l'Algérie. « *[…] Au centre de la scène, surtout ne pas pleurer, ni improviser de la poésie funèbre, ni se désarticuler dans la stridence […]* »[181].

L'enchaînement, dans l'épilogue de *Vaste est la prison* de micro-récits, suggère une dispersion des subjectivités féminines. Il brise la linéarité, installe un hors-temps/ hors-espace, qui donne un effet de fragmentation, métaphore de l'éclatement de la société algérienne.

La narration change soudain de forme, comme si, pour l'écrivaine, le retour à la poésie arabe et l'imitation de ses formes élégiaques était seul en mesure d'exprimer l'horreur et la souffrance. Et pourtant,

« Fugitive et ne le sachant pas », me suis-je nommée dans ton sillage

Fugitive et le

sachant désormais

[…] Écrire pour cerner la fuite inlassable

Le cercle ouvert à chaque pas se referme […].[182]

Cette mise en scène poétique et théâtrale qui clôture le roman ramène, dans le contexte violent des années quatre-vingt-dix, à la condition de toutes les femmes autour desquelles l'espace se resserre. On revient ainsi à une forme de harem dysphorique qui les met en danger de mort, et signe l'échec de toute tentative de libération.

---

[180] VP. p. 347.

[181] *Ibid.*

[182] *Ibid.*, p. 347-348.

Le statut générique subverti représente une métaphore qui signe le retour à un morcellement du corps qui ressemble à un dépeçage, ce que confirme l'histoire de *Yasmina*, jeune institutrice « *dont le corps mutilé fut retrouvé dans le fossé* »[183].

La scène d'énonciation, à partir de cette époque, exprime la nécessité de donner un cadre à la parole féminine et dresse un inventaire des processus d'oblitération qui conduisent à cette situation extrême où le refoulé fait retour et dévoile une situation psychotique du regard masculin sur toute individualité féminine. *« Écrire une telle nation, garder trace de telles hallucinations !... »*[184], écrit l'auteure dans *Ces voix qui m'assiègent* pour confirmer l'importance de l'histoire dans l'engagement éthique et citoyen.

Car, comme le remarque Monique Gadant, la violence islamiste révèle « *une haine du corps* » de la femme qui aboutit à « *un passage à l'acte [...] du fait qu'elles ne sont pas reconnues comme des individus ayant des droits [...] une volonté de négation et de destruction qui atteint son paroxysme* »[185].

Pour Catherine Brun et Alain Schaffner, les écrivains, « *qu'ils murmurent ou qu'ils vocifèrent, tous ont en commun d'écrire en jouant de la voix pour interpeler leur société, à l'interaction de l'éthique et de la politique* »[186].

Encore une fois, Assia Djebar se pose en vigile et attire l'attention sur *« les terrains vagues »* de la politique qui ouvrent une brèche dans laquelle la loi de l'invisibilité et du silence menace de s'engouffrer. « *À un moment donné, toute écriture devient provocation* »[187] affirme-t-elle pour confirmer l'urgence de s'engager malgré le danger que cela implique.

1.3. Le couple problématique

À travers ses personnages féminins, l'écrivaine parvient à mettre au clair tous les aspects de l'enfermement social et de ses conséquences au sein de la famille, du couple, et de la société dans son ensemble. Elle entend ainsi revenir sur tous les problèmes qui, dans cette société d'après-guerre, font le lit de l'islamisme.

---

183 *Ibid.,* p. 344.

184 CV, p. 21.

185 Monique Gadant, « La situation des femmes et des féministes dans la guerre civile algérienne », *Nouvelles questions féministes*, Vol. 16, n°4, Paris, Éditions Antipodes, novembre 1995, p. 24.

186 Catherine Brun et Alain Schaffner, *Des écritures engagées aux écritures impliquées, op. cit.*, p. 161.

187 Assia Djebar, « Comment écrire dans une société qui veut le silence... », Paris, *Le Monde* du 29/ 05/1987.

Nous verrons donc dans ce chapitre comment l'auteure établit, dans l'énonciation, un dispositif destiné à examiner la construction du couple. Comment l'impossibilité de s'aimer engendre l'impossibilité pour un pays de s'épanouir et crée les germes d'une violence qui finit par exploser à la face de tous.

1.3.1. L'interdit sexuel et l'érotisation du discours

Dans l'imaginaire arabe, le corps est d'abord un corps sexuel. Il est le lieu de tous les fantasmes, car ceux-ci sont portés par toute la symbolique qui accompagne les représentations du corps et celui de la femme en particulier. Malek Chebel souligne à ce propos :

> *Le corps est une source intarissable du phénomène de la symbolisation […]. Au Maghreb, le transit par le corps est indépassable : le corps est habillé de signes, de fragments métaphoriques, de mots, d'interdits… bref, de symboles. Qu'ils soient fragmentaires ou complets, qu'ils soient isolés ou cohérents, imbriqués les uns dans les autres, stratifiés, anciens ou nouveaux, leur portée n'en est en rien diminuée.*[188]

C'est dire que l'écrivaine n'échappe en aucun cas à toutes ces symboliques qui ont irrigué son enfance et sa vie de femme en Algérie, malgré tout l'apport contraire issu de la rationalité et de l'efficacité de son éducation occidentale. C'est par la force de tous ces symboles, et les liens qu'ils établissent avec l'univers matriciel qu'elle peut se sentir arabe et revendiquer l'héritage du harem.

Aborder le problème de la sexualité peut paraître tout à fait naturel dans un roman au vingtième siècle ; mais pour la jeune Algérienne qui se lance en écriture, c'est s'attaquer à un tabou absolu. Par le seul fait d'exposer la sensualité féminine et d'affronter ce thème, Assia Djebar se place dans une perspective agonique. Elle brise le mutisme convenu qui entoure toutes ces questions et se prépare aux critiques des milieux bien-pensants. Elle affirme à ce sujet, dès 1975,

[188] Malek Chebel, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, PUF, 1984, p. 151.

L'avenir de la cité musulmane repose sur une énergie nouvelle et souterraine : n'ironisons pas, il ne s'agit pas ici de pétrole, mais de l'éveil, même en soubresauts, des consciences féminines, si, tout au moins, une communauté moderne musulmane doit être d'expression.[189]

En effet, comment raconter l'histoire d'un couple sans parler, ne serait-ce qu'à mots couverts, de sa sexualité. La période de la guerre d'Algérie qui constitue une transition, aurait dû s'ouvrir sur la libération de la femme.

L'auteure qui se lance dans l'écriture à cette époque, ose surmonter les non-dits et s'attaquer à tous ces problèmes créés par l'enfermement des femmes. En tant que femme et auteure, en prenant le parti de parler de sujets considérés comme interdits, elle s'inscrit déjà dans une démarche féministe qui brave les institutions sociales et religieuses. Elle entre en effet en dissidence par rapport à un discours officiel islamisant qui ne laisse pas de place pour une expression décomplexée des problèmes de la famille et du couple. Les silences cachent en effet une situation très problématique provoquée par la ségrégation sexuelle qui s'est exacerbée du fait de la situation de domination coloniale.

Dès les premières œuvres, Assia Djebar axe son discours sur ce déséquilibre de la relation de couple ; les murs du harem s'élèvent aussi dans la pénombre des alcôves et construisent l'impossibilité pour l'homme et pour la femme de se comprendre et donc de s'aimer.

La romancière pointe la misère affective de ces femmes, leur isolement, tous les manques qui en découlent et se répercutent sur l'ensemble des relations qu'elles construisent. On éprouve déjà à ce stade l'importance de la parole et surtout de son étouffement, car la verbalisation de ces carences est au centre de l'œuvre.

De même, l'interdit social et religieux provoque un échec programmé de la relation amoureuse. En effet, au sein de la société patriarcale, du fait des mariages imposés sans qu'aucune des deux parties n'ait son avis à donner, l'amour dans un couple qui se forme est rare et attise les jalousies. Assia Djebar, à travers cette situation paradoxale, rappelle que le mariage dans la société arabo-musulmane se présente comme un contrat au service d'intérêts familiaux dans lesquels il n'y a pas de place pour l'amour.

---

189 Assia Djebar, « Le point de vue d'une algérienne sur la condition des femmes au XXe siècle », Paris, *Le courrier de l'Unesco,* Paris, août-septembre 1975, p. 2.

Dans cette société arabe traditionnelle de la ville où les mariages obéissent au choix impératif du chef de famille, que ce choix, inspiré seulement par les valeurs du groupe, ait provoqué par hasard l'amour fou chez les parents de Lila qui s'unissaient, c'était là une véritable aventure… son amour prenait pour eux le visage du scandale. ; de l'impudeur. « Quelle légèreté ! » disait-on. Quelle indécence ! » murmurait-on …[190]

Ce court extrait rejoint le point de vue de la sociologue Monique Gadant, qui décortique les mécanismes à l'œuvre dans la cellule familiale algérienne, en mettant à jour les blocages dus au système patriarcal :

La famille implique un certain type de relations entre les hommes et les femmes, et surtout la non-communication entre les hommes et les femmes, et aussi entre maris et femmes. L'homme qui ne se plie pas à la loi de la famille passe alors pour un faible et « remet en question sa virilité », car seul un comportement licite (où la loi, le groupe, prévaut sur le sentiment et signifie que la femme en tant que personne n'existe pas) peut s'afficher […]. Remarquez que le mari n'a aucun devoir moral envers sa femme. Tous les droits de l'épouse sont en fait des restrictions concernant soit sa liberté, soit ses prétentions sur la personne de son mari [la polygamie]. Elle ne peut compter sur sa fidélité.[191]

C'est pourquoi l'auteure met régulièrement en scène cette figure de la femme qui choisit elle-même son époux, car cet acte dénote d'un caractère bien trempé. Ainsi, *Zoulikha*, l'héroïne de *La femme sans sépulture* choisit seule ses trois maris, tout comme Lila dans *Les enfants du nouveau monde,* ou Isma dans *Ombre sultane* et *Vaste est la prison*. Lla Fatima l'aïeule d'Isma, dans *Vaste est la prison,* représente la femme qui au début du vingtième siècle, s'est émancipée de la loi patriarcale grâce à un veuvage précoce qui l'a libérée ; « *elle se sépare d'autorité [de son troisième époux] en demandant au cadi, selon le droit musulman, autonomie pour gérer seule ses biens* »[192]. Pour la narratrice de ce récit, l'affirmation de sa propre personnalité à la fin de « *l'effacement dans le cœur* » (dans un chapitre dont le titre « avant, après » modalise le changement survenu), est réalisée par un détournement du vocabulaire masculin, une appropriation de formes discursives liées au pouvoir :

---

190 EM, p.98.

191 Monique Gadant, « La situation des femmes et des féministes dans la guerre civile algérienne », *op. cit.,* p. 27.

192 VP, p. 225.

[…] La résolution qui me hantait au cours de mes nuits agitées imposa ses mots – mots français, enrobés étrangement de l'ardeur rauque de l'aïeule, la terrible morte : - entre l'époux et moi, dorénavant mettre une porte ! À jamais ! Je me surpris à conclure par un serment solennel : Au nom de Dieu et de son Prophète ! « Ces mots en arabe, étaient à la fois les miens et ceux de ma grand-mère (je me dis que je retrouvais spontanément la première tradition coranique selon laquelle les femmes elles aussi répudient leurs hommes !).[193]

L'affirmation de soi en tant qu'être libre (au sortir d'une passion amoureuse vécue comme une absence à soi) prend la forme, chez Isma, d'une résistance nouvelle au Masculin qui la replace dans la lignée de sa grand-mère. Le recours aux formules religieuses ramène à la temporalité de *Loin de Médine*, et aux débuts de l'islam et replace chaque femme au sein d'une filiation liée à Agar, la servante biblique. *« En quoi suis-je, en quoi sommes-nous toutes d'abord fille de l'expulsée, de la servante la première accouchée, et, pour cela, abandonnée ? »*[194], s'interroge la narratrice, qui établit un parallèle entre la situation biblique et l'actualité brûlante de son pays. Par ce procédé, l'auteure s'oppose à une tradition islamique détournée qui a perverti les préceptes religieux pour priver les femmes, à l'instar d'Agar, de leurs droits.

Pour Isma, même l'amour, la passion dévorante, n'apporte pas le bonheur et provoquent une sorte de sidération elle semble ravie à elle-même. Tout se passe, au cours de cette expérience, comme si l'intégrité du corps et de l'esprit ne pouvait s'accomplir au sein de la relation amoureuse. *« Je suis sortie d'un songe. D'un songe de treize mois »*[195],affirme-t-elle. Car elle vit ce moment comme une réappropriation de son corps et de ses sens dont elle se réjouit ; *« il va être si délectable de marcher, d'aimer marcher pour marcher… »*[196].

La femme ne doit donc son indépendance et sa paix qu'à une mise à distance de l'Autre, c'est-à-dire de l'homme et de l'amour. La sexualité semble perçue comme un instrument de domination masculine et l'amour lui-même est entaché de suspicion. Il peut en effet devenir une arme qui amoindrit les défenses de la femme et la rend vulnérable : « *Depuis l'âge de vingt ans, j'avais connu un amour tranquille, enrichissant, sans doute plein d'ambiguïtés qui ne m'apparaissaient pas encore [...]. Je regardais l'époux diriger, décider [...] ».*[197]

---

[193] *Ibid.,* p. 108.
[194] LM, p. 303-304.

[195] VP, p. 11.
[196] *Ibid*., p. 24.
[197] *Ibid.,* p.81.

Dans Les alouettes naïves, l'écrivaine tente un état des lieux des relations de couples, à un moment où les changements historiques se lisent comme une promesse d'ouverture. La construction du pays naissant se superpose à celle du couple nouveau, enfin, libéré des traditions.

> *L'homme nouveau, chez nous, que sera-t-il ? […] Élucider ses rapports avec la vie, comment y parvenir ? Nous avons trop de nœuds à couper, et en même temps trop de ponts à établir… Mais cette (re)construction du couple semble déjà problématique, car elle s'annonce comme une nouvelle guerre à mener dont aucune des deux parties ne peut sortir indemne : « Une femme que j'aime ! […] – Mais cela complique tout, cela ne simplifie rien !… Non, tu l'aimes et elle, elle est prête à devenir cire fondante dans tes mains qui la remodèlent…*[198]

On aurait pu penser en effet, que l'émergence d'un contexte nouveau, lié à la fin du colonialisme, permettrait de remettre à jour les représentations sociales traditionnelles afin de bâtir le nouvel état sur des normes plus égalitaires. Le couple aurait pu avoir une chance de se construire sur de nouvelles bases.

1.3.2. L'échec du sentiment amoureux

Pour Lila (*Les enfants du nouveau monde*), Nfissa (*Les alouettes naïves*), ou Isma (*Vaste est la prison, Ombre sultane*), l'avenir s'ouvre aux côtés des hommes. On perçoit en effet, pour cette catégorie de femmes, l'effacement progressif de la « *division sexuée entre l'espace public et l'espace privé* »[199]. Elles apparaissent comme des précurseuses qui ouvrent la voie vers d'autres possibilités, un modèle d'émancipation pour toutes les autres. Ce nouveau champ social formalise également une construction du couple revisitée pour entrer de plain-pied dans une modernité dans laquelle le harem n'aurait plus sa place. Dans les récits de la première période, l'énonciation reflète l'émergence de ce modèle et des espoirs qu'il suscite auprès de la génération montante.

---

[198] AN. p. 383.

[199] Marta Segarra, *Nouvelles romancières francophones* au Maghreb, Paris, Karthala, 2010, p. 21.

Mais dès les dernières pages des *Alouettes naïves*, qui annoncent la fin de la guerre, des doutes apparaissent à travers la voix du narrateur qui craint que « *la guerre continue à l'intérieur du couple* »[200]. Comme si, confrontés enfin à eux-mêmes, Algériens et Algériennes devaient inéluctablement être rattrapés, dans cette nécessité de revoir le modèle sociétal, par une violence qui dénote des problèmes non résolus. Rachid est en quelque sorte un double masculin de Nfissa ; comme elle, il refuse de se plier aux conventions sociales et en ce sens, il représente un modèle masculin de liberté qui accompagnerait la femme dans sa lutte pour l'émancipation. Une façon de montrer aussi tout le chemin à accomplir pour les hommes afin d'accompagner leurs compagnes.

> *C'est un phénomène tout-à-fait nouveau dans la société algérienne, dans la société maghrébine […] vivre en couple avec une certaine « communication » entre mari et femme, échapper aux exigences de la famille, rompre avec son emprise sur les individus.*[201]

L'écrivaine, dans *Vaste est la prison*, fait souvent appel à une dénomination très floue (qu'on pourrait considérer comme une non-nomination) qui consiste à appeler l'objet du sentiment amoureux d'une façon très vague qui peut paraître romantique, « *l'Aimé* ».

Cette appellation désigne ce partenaire selon des contours informes qui semble refléter une indétermination qui toucherait le sentiment amoureux.

L'objet de cette passion n'est pas nommé et semble nimbé d'une sorte d'irréalité onirique qui devient la métaphore d'un amour pur, mais privé de consistance et donc abstrait et sans ancrage dans le réel. Ce caractère d'immatérialité devient, dans l'énonciation, le signe de la difficulté pour les femmes à se projeter dans une relation amoureuse.

Dans certains romans de l'auteure, se développe en effet un champ lexical qui assimile l'amour à une maladie, et révèle le dysfonctionnement psychologique. « *Réveillée, lavée, surgie comme d'une longue maladie. Puis la vie repart en flux, glissando […] réveillée, me voici ressuscitée, corps intact, sereine […]*»[202], constate Isma au sortir de son histoire d'amour ; tandis que Mina, dans *La femme sans sépulture*, affirme : « *tout mon corps […] se préparait à une tendresse extériorisée, des caresses, de l'amour en somme ! Je me souviens de mes déambulations dans la ville, comme d'une lente maladie en moi !* »[203]

---

[200] VP, p. 223.

[201] AN, p. 398.

[202] VP, p. 21. C'est moi qui souligne.

[203] *FS*, p. 306.

On réalise combien cette nouvelle génération de femmes, le plus souvent très jeunes, se trouve livrée à ses propres intuitions pour créer une nouvelle voie. Cette isotopie de l'échec du sentiment amoureux liée aux conditions imposées au couple par la tradition est présente dans tous les récits. Elle est déjà en place dans *La Soif, où* Jedla dépitée voit en l'amour, une *« charge »* et une *« défaite »*[204] *;* et dans *Les enfants du nouveau monde* à travers l'histoire de Chérifa qui n'arrive pas à parler à l'époux, malgré tout l'amour qu'ils se portent. Ce blocage place définitivement leur relation sous le signe de l'impossibilité, et Youssef monte au front, la laissant seule.

> *Elle ne souffre pas. Elle ne se révolte pas. Par un réflexe ordinaire, elle se dit : « Il faut prier Dieu, il faut réciter des versets du Coran pour se soumettre devant le sort et se purifier l'âme. » Mais elle ne prie pas, et son âme est vide ; Youssef n'est pas près d'elle, sur la couche. Elle ne vit plus, elle ne vivra plus.*[205]

Cette situation problématique au sein du couple s'exprime dans les romans de l'auteure comme une difficulté à verbaliser les sentiments. En de nombreuses occasion, elle tente d'analyser les causes de ces dysfonctionnements et apporte son point de vue.

Elle pointe l'attitude des hommes qui rechignent à se remettre en question et laissent leurs compagnes se débattre avec des problèmes dont elles peuvent difficilement venir à bout sans leur aide : « *[...] Devant un autoritarisme appauvri et stérile du mari, on attend toujours, comme autrefois, une passivité de la femme [...]* »[206]. Dans sa thèse de doctorat, elle affirme encore à ce sujet : « *tenter de définir la femme musulmane, c'est définir l'homme d'abord et il faudrait le faire en prenant pied dans le présent, l'inclure, certes, dans l'Islam, mais d'une manière régressive, en remontant l'histoire* »[207]. Car elle sait que dans son pays, le principal problème qui se pose reste celui de la communication ; un nécessaire dialogue qui peine à se mettre en place. L'énonciation se fait le reflet de tous ces manques et en scrutant les sentiments féminins, marque l'absence de l'Autre et son silence lourd de sens. L'homme apparaît en creux, ne s'exprime pas mais surtout n'apporte aucune dynamique positive dans l'économie du récit. De cette manière, l'écrivaine parvient à poser la question de son incapacité à soutenir la femme et à construire avec elle un socle affectif solide et pérenne.

---

[204] *Ibid.,* p. 118..

[205] RMF., p. 259.

[206] Assia Djebar, « Le point de vue d'une algérienne sur la condition des femmes au XXe siècle », *op. cit.*

[207] RMF, p. 238.

- *Le regard-voyeur*

Dans nombre de ses ouvrages, Assia Djebar insiste sur le poids oppressif du regard-voyeur que la femme subit encore au Maghreb, dans l'espace public :

> *Car ils épient, ils observent, ils espionnent ! Tu vas ainsi étouffée, au marché, à l'hôpital, au bureau, au lieu de travail, tu te hâtes, tu tentes de te faire invisible. Tu sais qu'ils ont appris à deviner tes hanches ou tes épaules sous le drap, qu'ils jugent tes chevilles… Tu ne peux exister dehors, la rue est à eux. »*[208]

Les acquis de celle-ci dans le dernier quart du vingtième siècle restent en effet significativement mis à mal par le pouvoir de ce regard machiste qui continue d'atteindre son intégrité et l'oblige à se cantonner aux espaces qui lui sont traditionnellement dévolus.

Ce regard est donc vécu comme une assignation à résidence qu'il performe, et parvient par sa connotation négative, à souiller celle qui le subit.

On trouve en effet de multiples occurrences du « regard dévorateur » qui prennent une connotation différente selon le point de vue à travers lequel on se place : « *un regard[masculin] qui dévore tout »*[209], dans *Les alouettes naïves, « regards dévorateurs, voleurs, violeurs »*[210]*, dans La femme sans sépulture*.

Apparaît en opposition le regard de la femme *« qui, par un trou libre dans une face masquée, dévore le monde »*[211], lorsque la narratrice de *Vaste est la prison* s'empare de l'œil de la caméra, métaphore du regard féminin qui s'inverse les rôles et prend enfin possession de l'espace. La métaphore du *regard dévorateur,* lorsqu'il est celui d'une femme, devient l'expression de la performance transgressive, choc qui vient renverser une échelle des valeurs construite à l'aune des hommes, basée sur l'interdit patriarcal. Car si ce regard masculin se vit souvent comme une salissure, *« qui dira les regards dévorateurs, voleurs, violeurs de tant de jeunes mâles […] »*[212], au féminin, il cristallise l'avidité de la jeune promeneuse dont l'œil capte le monde, et *le dévore*[213].

---

[208] *Ibid.*

[209] AN, p. 76.

[210] FS, p. 106.

[211] VP, p. 174.

[212] FS, p. 106

[213] AN, p. 76.

Ce pouvoir du visuel doit être relié aux représentations qui ont cours dans la société musulmane. Car dans celle-ci, le thème de l'invisibilité est étroitement associé à celui du regard et du pouvoir de l'œil. Selon le sociologue Amin Kacem, « *on craint par-dessus tout la fitna, c'est-à-dire le désordre, le chaos. (Le mot fitna signifie aussi belle femme […] femme fatale, qui fait perdre à l'homme tout contrôle)* »[214].

Ce chaos imputé à la femme du fait même de son existence matérielle, établit le lien référentiel avec le désordre sexuel et psychologique que celle-ci provoque chez ces hommes frustrés et assoiffés de sexe. C'est pourquoi Abdelwahab Bouhdiba, dans *La sexualité en Islam*, évoque une relation entre la femme et l'homme qui transforme chaque partenaire en « être-regard ».

> *[…] L'œil, enfin, est rapproché soit de Satan, en tant qu'organe qui veut tout contrôler ; soit de l'appareil génital de la femme, à cause de sa forme. L'œil symbolise donc à la fois la séduction et le danger inhérent à cette dernière, en tant qu'elle peut provoquer les foudres divines.*[215]

L'écrivaine élabore dans ses récits de multiples séquences narratives à travers lesquelles elle s'attaque à un point précis qui, pour elle, fait polémique : l'impact du regard dans les dispositifs d'aliénation de la femme. Ainsi, elle scrute sans cesse cet effet de nuisance lié à la domination sexuée.

À travers la traversée de Chérifa (*Les enfants du nouveau monde)*, se donnent à voir de multiples manifestations de ce regard-voyeur et de son impact dans la perception dégradée de la femme qui devient objet sexuel dès qu'elle apparaît à l'extérieur :

> *Chérifa, dont la démarche lente, légèrement balancée, va attirer les regards des hommes qui jouent sur les terrasses[…] ; mais son voile ne la protège pas […] déjà des yeux se lèvent sur ce qu'ils imaginent être une silhouette alanguie rôdant au soleil.*[216]

L'écrivaine analyse en parallèle le sentiment masculin, en rappelant que cette situation n'est pas plus facile pour les uns que pour les autres. Ainsi, le personnage de Chicou, dans ce récit, incarne le désir de l'homme sexuellement frustré :

---

214 Fatema Mernissi, *Sexe, Idéologie, Islam,* Paris, Tierce, « Femmes et société », 1983, p. 84.

215 Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité en Islam,* Paris, PUF, « Quadrige », 2004. p. 54.

216 VP. p. 212.

Je voudrais qu'elle me regarde ! » se dit avec une tristesse exigeante « Chicou-le-vrai ». « qu'elle me regarde ! […] comme si, à travers les premières limbes de l'alcool, cette ombre de femme voilée qui passe avec majesté est venue pour éteindre ses rages[…]. « Qu'elle me regarde ! « murmure une nouvelle fois « Chicou-le-vrai », et sa plainte le transperce parce que cette femme dont le voile a presque frôlé la table est passée. « Passée… sans te jeter un seul regard, toi, fils de chien, ivrogne maudit, sale voyou d'ivrogne […]. »[217]

Le voile ne fait donc qu'accroître la concupiscence des hommes, et déclenche des fantasmes sexuels exacerbés par la réserve féminine.

Dans ce même récit, Touma, en rupture de ban avec sa communauté, exprime cette sexualisation du regard assimilée à un viol.

Touma, assise seule […] imagine le désir des hommes qui la jaugent s'aiguiser davantage de pouvoir contempler « l'Arabe affranchie » […]. Touma aime que ces hommes la violent ainsi […]. »[218]

Marta Segarra, comme Assia Djebar, considère ce regard porté par l'occupant colonial comme un viol symbolique dont l'homme arabe a le devoir de protéger sa femme. « *Il faut protéger les femmes de la famille des regards étrangers, pour éviter ce v(i)ol [...] la moindre pénétration oculaire de l'espace sacré [...] est signe d'une pénétration plus grave […]. »*[219]

Près de vingt ans plus tard, dans *La femme sans sépulture*, la narratrice revient sur cette violence qui condense toutes les frustrations et les pulsions de haine engendrées par le refoulement sexuel. Elle le rattache à la violence islamique, conséquence d'une sexualité problématique à cause des clivages sociaux, qui explose en une stigmatisation du corps de la femme :

Et les regards ! Qui dira les regards dévorateurs, voleurs, violeurs, de tant de jeunes mâles, immobilisés dans la rue, sans mots, sans rêve, sinon taraudés par la pulsion de toucher l'hirondelle, de frapper, d'écraser la libellule… La haine, par éclairs explose on ne sait d'où, ni pourquoi. »[220]

---

[217] EM. p. 122.

[218] *Ibid.*, p. 128.

[219] Marta Segarra, *Leur pesant de poudre, romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 77.

[220] FS, p. 106.

Car, explique Monique Gadant, la réintégration de l'espace public par la femme reste encore mal vécue par les hommes qui y voient souvent une atteinte à leur virilité.

> *Face à cette transgression [la femme dans la rue], c'est la société tout entière qui est devant la nécessité de recomposer ses règles de vie, de faire du nouveau avec l'ancien, de redéfinir les codes de différenciation entre les sexes sans lesquels il n'y a plus de société mais un mélange de pur et d'impur (fitna).*[221]

Cette représentation péjorée est également présente dans *Vaste est la prison*, sous une forme paroxystique. L'époux, se considérant bafoué lorsque sa femme lui avoue sa passion pour un autre homme, l'attaque violemment en visant particulièrement les yeux : « *Il insulta auparavant. Il frappa ensuite. Protéger mes yeux. Car sa folie se révélait étrange : il prétendait m'aveugler. « Femme adultère [...] tu mériterais d'être lapidée ! » gronda-t-il.* »[222]

En s'attaquant à ses yeux, le mari revient symboliquement sur tous les acquis de la femme, car c'est d'abord et par la libération du regard que la femme acquiert de multiples droits ; elle scrute, observe, juge et retrouve son libre arbitre. C'est pourquoi on l'accuse d'apporter la *fitna* au sein du couple. En effet, confirme Pierre Bourdieu, « *étant symboliquement vouées à la résignation et à la discrétion, les femmes ne peuvent exercer quelque pouvoir qu'en retournant contre le fort sa propre force ou en acceptant de s'effacer…* »[223].

Pour toutes ces raisons, le regard occupe une place importante dans la représentation des femmes et de leur place dans la société. À lui seul, il délimite la frontière entre les sexes et participe à accentuer le hiatus qui existe entre eux, dans l'espace public. L'œil masculin est porteur d'une connotation sexuelle négative très perceptible qui bloque la possibilité de relations normalisées. De l'autre côté, cette capacité à (se) voir reste la seule issue pour s'échapper et combattre la ségrégation. En s'attachant à mettre en scène toute cette symbolique, l'écrivaine définit les mécanismes de blocage qui freinent l'intégration de la femme, critique une attitude perverse, et appelle à une réflexion sur ces comportements machistes, pour qu'enfin naisse une nouvelle façon de regarder les femmes et de les accepter en tant que sujets.

---

221 Monique Gadant, « La situation des femmes et des féministes dans la guerre civile algérienne », *op. cit.*, p. 28.

222 VP, p.85.

223 Pierre Bourdieu, *La domination masculine, op. cit.,* p. 37.

- *L'expression du désir au féminin*

Dans l'énonciation, l'écriture érotique est perçue comme transgressive, car elle ramène inévitablement au droit des femmes à écrire et à dévoiler leur intimité sexuelle. Car la représentation du corps sexualisé transgresse les prescriptions traditionnelles. C'est pourquoi dans *Les alouettes naïves,* l'écriture érotique, en exposant la nudité du couple à travers une scène très sensuelle, est vécue rétrospectivement par son auteure comme une exposition de soi difficile à assumer :

> *[…] son corps se raidit. Patiemment, Rachid : « Détends-toi… » « Je m'abandonne, pense-t-elle intensément, je me donne. Mais ses dents claquent, son ventre est dur, ses jambes crispées – ses yeux se livrent, jusqu'à son effroi qui devient doux, ses dents claquent, cherchent la nuque tendre de l'homme, le creux au centre de la poitrine vaste, les hanches, tout ce qu'elle devine de bon dans le corps vigoureux de Rachid. Il entre en elle.*
>
> *Instant de la déchirure : un éclair qui illumine les recoins du corps et sa demeure végétale, mais il est à la fois bien davantage que déchirure ou simple souffrance, lame de couteau dans la laine de l'abandon […].*[224]

Pour l'auteure, il semble à ce moment-là naturel de parler de la sensualité d'une relation amoureuse épanouie qui, par son intensité, définit le couple nouveau dont l'avenir semble rayonnant. En effet, réformer la société commence par repenser les relations au sein du couple et admettre la possibilité du désir charnel et sensuel, des deux côtés. L'énonciation intègre alors des scénographies corporelles qui intériorisent la perception d'une femme désirante, consciente de toutes les possibilités qui s'offrent à elle.

Il faut en effet rappeler que le texte coranique reconnaît à la femme le droit à éprouver du plaisir et enjoint même à l'époux de s'assurer que sa femme est satisfaite. On pourrait donc imaginer que la romancière affronte les musulmans bien-pensants sur un terrain où elle possède quelques arguments (même s'il faudra attendre *Loin de Médine* pour qu'elle s'attaque de front aux représentations erronées du discours islamique).

---

[224] AN, p. 204.

De la même façon, l'aventure conjugale du couple Rachid et Nfissa, dans *Les alouettes naïves*, qui se disent « oui » sans se soucier de l'assentiment de leurs familles et contournent tous les schémas traditionnels, doit se lire comme une représentation des normes nouvelles qui commencent à apparaître. Ces nouvelles modalités qui s'élaborent à partir de l'expérience personnelle de l'écrivaine, trouvent leur suite dans *L'amour, la fantasia,* lorsque la narratrice décrit sa nuit de noces « hors normes » et marque son triomphe à échapper au modèle traditionnellement imposé :

> *Ce cri [de la défloraison], dans la maison de la clandestinité. Je goûtai ma victoire, puisque la demeure ne s'emplit pas de curieuses, de voyeuses [...] le cri déroula ses volutes du refus et parvint jusqu'aux lintaux du plafond [...].*[225]

Il s'agit pour l'auteure de suggérer par l'exemple de ces épousailles anticonformistes, et par le discours de modernité porté par les protagonistes de ce récit, la nécessaire transformation de la société et des représentations du couple.

Elle revient ainsi à la réflexion qu'elle avait déjà entamée dans *Les alouettes naïves* au sujet de la nécessité de faire évoluer le modèle ancien qui se révèle de plus en plus intenable.

Rachid, dans ce roman, représente la modernité et modalise la difficulté à s'extraire des cadres traditionnels ainsi que tous les questionnements que cela peut engendrer. Dire la beauté de l'amour partagé, libérer la parole, revient alors à remettre en question l'architecture même de la cellule familiale et à surmonter les tabous. À travers le dialogue entre Rachid et son ami, l'écrivaine prend la mesure de toutes les difficultés qui se dressent.

> *[...] Mais c'est alors une charge nouvelle ! (Il crie presque). Un poids de plus ! Car toi aussi, tu n'as pas encore de solution, toi aussi tu te sens informe, tout entier en devenir ! [...] – Ailleurs, reprend-il, on peut supposer que la révolution est affaire de méthode. Mais il n'existe pas comme chez nous, au centre même de notre vie, une zone vide qui est la mort, depuis des générations, de la puissance femelle [...]. Cela atteint jusqu'à l'homme seul qui devra rééduquer, et son sentiment, et sa sexualité. Car l'on a retiré de la femme tout devenir, qu'il soit gargouillement des entrailles ou élan de l'âme.*[226]

[225] AF, p. 154.

[226] AN, p. 384-386.

Dans ce passage l'auteure analyse les ressorts de l'échec du couple, et, à travers la colère et le sentiment d'impuissance du narrateur, évalue l'ampleur de la tâche.

Si l'érotisme d'une nuit d'amour reste, dans ce roman, la scène la plus sensuelle et la plus anticonformiste, on peut néanmoins considérer l'attitude de Zouina qui se joue des sentiments de son mari âgé et le manipule, comme une démonstration de l'échec amoureux dans le couple traditionnel. Une manière d'énoncer clairement les problèmes qui se posent. À travers cette saynète, l'énonciation véhicule la désillusion et la frustration qui animent les femmes du harem. L'humour et une gaîté factice n'empêchent pas la connotation péjorative qui pointe des représentations négatives de l'amour en tant que relation imposée avec un homme le plus souvent inconnu.

Car pour la femme séquestrée, la sexualité commence par le viol originel accompli le soir du mariage. L'acte inaugural de la vie matrimoniale est à lui seul un traumatisme qui ne facilite pas l'éclosion de l'amour et du désir.

Zouina, malgré sa jeunesse, a tiré une leçon de tous les malheurs de ses aînées. C'est pourquoi elle refuse de se laisser asservir et avec cynisme, se sert de l'amour pour exercer une emprise totale sur son vieux mari :

> *Les hommes, ils ne recherchent que les femelles éhontées qui aiment ça… l'affreuse chose ! La seconde fois, elle ne gémit pas, bien qu'elle ait mal, mais elle serre ses dents… Elle serre les dents, se rappelle sa sœur divorcée qui, le regard torve et la bouche amère, se plaignait autrefois…*[227]

En s'attaquant au sujet, particulièrement sensible, du corps et du désir chez la femme, la romancière ose, pour la première fois au Maghreb, poser des mots sur un interdit majeur. En tant que femme, son langage n'en paraît que plus subversif. Dès son premier roman, *La soif*, cette composante sensuelle s'expose et affirme l'expression du désir féminin.

Dans le texte littéraire, ces représentations qui accompagnent l'analyse des relations de couple font partie du traitement de la souffrance et de l'isolement des femmes. Car les expressions orales du désespoir, ou encore de la colère qui surgit contre l'injustice, sont les signes de la misère affective.

[227] *Ibid.*, p. 198.

Elle avait fermé la porte à clef et, adossée là, contre cette barrière, elle s'était mise à sangloter. En silence d'abord, puis avec des hoquets qui la déchiraient[...]. Elle savait dès le début qu'elle n'aimait pas cet homme ; elle savait aussi effacer de sa mémoire tout souvenir de leurs furtifs contacts nocturnes, « son devoir d'épouse », disait-on.[228]

Assia Djebar s'attache ainsi à multiplier les expressions d'une sexualité bafouée. Encore une fois elle montre combien le langage est important dans ces relations humaines et pourquoi il faut, avant tout, rétablir la communication pour déverrouiller une situation aussi complexe.

Conclusion

En s'attardant sur ces aspects négatifs de l'enfermement des femmes, Assia Djebar engage un dialogue avec sa société pour en montrer les effets pervers. Elle expose l'incapacité à (se) construire ensemble, lorsque le corps de la femme se transforme en un « corps-forteresse »[229] assiégée, qui résiste et se ferme à tout sentiment. Le discours interroge ainsi, dès la première période, l'ambiguïté de ces relations qui sont le quotidien de tous les couples traditionnels.

Selon Marta Segarra, les romans écrits par des femmes maghrébines sont les plus réussis lorsqu'ils « *ne refusent pas en bloc le monde traditionnel en tant que source de tous les maux [...]* », mais « *essaient de bâtir une nouvelle conception de la femme et par conséquent de son corps, nuancé, complexe, et même double* »[230].

Assia Djebar réussit ce pari grâce à sa constante préoccupation de rester au plus près de la réalité. Le principe de dualité qui régit sa narration institue l'hybridité comme le résultat de toutes les confrontations qui, du corps de la femme au corps de la langue, confirment le passage des frontières entre deux mondes aux modes de fonctionnement antagonistes. Elle reste cependant persuadée que la littérature doit jouer son rôle, raconter, exposer les paradoxes et les difficultés, afin d'agir en perturbant l'immobilisme de sa société et des idées conservatrices qui bloquent tout espoir de changement.

---

[228] EM, p. 28-29.

[229] Marta Segarra, *Leur pesant de poudre, op. cit.*, p. 58.

[230] *Ibid.,* p. 71.

À travers les textes de l'auteure se construisent peu à peu de nouvelles modalités qui doivent accompagner une transformation structurelle destinée à exposer l'ensemble des réalités féminines. La constante référence à la situation des femmes apparaît comme un leit-motiv qui doit affirmer leur présence et acter de leur droit à exister et à apparaître. En même temps, ce principe de féminité qui préside à toutes les thématiques dans le roman djebarien représente déjà une forme de contestation et une volonté persistante de se battre pour le droit des femmes.

La mise en discours de l'histoire entre dans cette perspective d'analyse et de compréhension de la société algérienne, car pour l'auteure, tout est lié et pour chercher les causes du mal-être, il faut aller également regarder le passé et le faire parler.

Chapitre 2. Une mise en récit de l'Histoire, l'expression d'un regard critique

Introduction

En Algérie, on a souvent reproché à Assia Djebar de ne pas s'intéresser au cours de l'histoire, car dans ses premiers romans, *La soif* et *Les impatients*, l'auteure s'est résolument placée du côté de l'affectif et de la vie. Ses personnages sont soumis à des expériences qui rendent compte de la difficulté à affronter certaines situations au quotidien, ce qui, comme le remarque Charles Bonn[231], peut paraître anachronique dans l'Algérie en guerre. En effet, la construction d'une idéologie nationaliste fait appel d'abord aux intellectuels en tant que porte-parole privilégiés du discours et du débat politiques. L'écrivain se voit donc sommé de participer à la lutte et est investi, souvent malgré lui, d'un rôle à tenir dans le mouvement révolutionnaire, même si l'exercice de l'écriture solitaire et personnelle, par excellence, se plie mal à un embrigadement, même au nom de la cause la plus noble.

Pour la romancière, la littérature peut coopérer avec l'histoire en un cousinage dans lequel l'imaginaire, porté par la fiction, soutient le récit factuel propre à cette discipline. Il lui apporte souvent un supplément de sens, dans la mesure où il permet à l'imagination de combler les vides et de rendre plus vivants des évènements dont la succession est parfois difficile à modaliser. L'histoire a pour but de faire parler des faits mais, dans sa façon de les mettre en récit, elle ajoute nécessairement une part de subjectivité. Tandis que la fiction, lorsqu'elle se mêle d'histoire, se donne toute latitude pour revisiter les faits et les rendre plus attractifs, avec une mise en forme qui accepte le « mensonge » que pourrait y ajouter l'imaginaire.

Lorsque l'auteure envisage de réécrire l'histoire, elle ne prétend jamais faire œuvre d'historienne, mais se sert cependant de ses capacités à décoder des évènements lointains, acquises durant ses études. Néanmoins, il se cache toujours derrière l'entreprise littéraire un but à peine voilé d'examiner le présent à l'aune d'un passé plus ou moins lointain. La mise en récit de l'histoire prend pour elle la forme d'une insoumission littéraire qui invite le lecteur à redécouvrir avec elle la face cachée des évènements, et à en faire la relecture.

[231] Charles Bonn, *Le roman algérien contemporain de lange française,* Paris, L'Harmattan, 1985, p. 94.

Pour elle, dans le double contexte colonial puis postcolonial, l'Algérie se trouve en danger de perdre la trace de pans entiers de son passé à cause d'une ferme volonté politique de manipuler l'histoire au profit du groupe des vainqueurs. Si elle n'envisage pas de créer le dissensus, elle prend néanmoins une posture de rebelle qui n'entend pas se laisser dicter la matière de ses récits, surtout dans ce domaine. Son écriture ne porte pas de connotation politique, mais il faut cependant se demander si elle n'envisage pas son art comme un outil qui transforme la vision de ses allocutaires et qui, de ce fait, préparerait, ou du moins participerait, dans une certaine mesure, à une remise en questions des discours institués.

Il s'agirait alors de visées illocutoires à l'encontre d'une doxa politique qui restreint la vision des évènements et les réévalue à son profit232. Car, remarque Michel Foucault,

> *Le travail d'un intellectuel n'est pas de modeler la volonté politique des autres ; il est, par des analyses qu'il fait dans les domaines qui sont les siens, de réinterroger les évidences et les postulats, de secouer les habitudes, les manières de faire et de penser, de dissiper les familiarités admises, de reprendre la mesure des règles et des institutions et, à partir de cette re-problématisation (où il joue son métier spécifique d'intellectuel), de participer à la formation d'une volonté politique (où il a son rôle de citoyen à jouer).*[233]

Dans son allocution à l'occasion de l'entrée d'Assia Djebar à l'Académie Royale de Belgique, l'éditeur Hubert Nyssen redéfinit la fonction de l'écrivain, institué « *en porte-voix contre le mal-entendu* »[234]. Pour lui, la parole active une réflexion du sujet sur le devenir de la société et ses comportements. Elle se dresse contre l'inertie de ce mal-entendu que l'on pourrait considérer comme un des effets néfastes de la doxa.

Car si durant la période coloniale, elle tente de garder une neutralité positive qui n'entame en rien ses convictions nationalistes, Djebar durant la seconde période qui débouche sur la décennie noire, ne peut s'empêcher d'exprimer son désarroi et sa colère d'abord dans *Le blanc de l'Algérie* (1995), où elle rend hommage à tous les écrivains et intellectuels algériens disparus, puis dans un recueil de nouvelles, *Oran,*

---

[232] Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours, op. cit*., p. 115 :

Cette conception de la doxa déterminerait une critique idéologique qu'il faut considérer comme une démystification qui « [...] s'exerce[rait] au contraire à montrer comment l'opinion commune aliène la conscience individuelle en entravant la réflexion véritable, et piège le sujet parlant dans une idéologie qui se voile sous les dehors du sens commun et du naturel [...]. En ce sens, le discours soumis à une doxa qui mystifie son auditoire peut être considéré comme manipulatoire ».

[233] Michel Foucault, « Le souci de la vérité » [1984], *Dits et écrits, 1954-1988*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 676.

[234]Hubert Nyssen*, Discours de réception de Madame Assia Djebar à l'Académie Royale de Langue et Littérature Françaises de Belgique , op. cit*, p. 15-23.

langue morte (1997) qui raconte la violence islamiste dirigée particulièrement à l'encontre des femmes et des intellectuels.

Dans la postface de ce recueil de nouvelles, elle rappelle le rôle polémique de la fiction et sa fonction de lanceuse d'alerte qui se joue en avant-garde :

> *La fiction, ballerine écervelée, gambade en amont ou en avant-garde de ce théâtre. Elle tourbillonne ivre, tout autour du désastre ; en deçà d'un cercle invisible de vulnérabilité. Elle croit saisir cette luciole de vie, luisant une seconde juste avant la perte, béance qui vocifère ou qui vous saisit.*[235]

En introduction au *Blanc de l'Algérie*, l'écrivaine affirme pourtant : « *je ne polémique pas* » et exprime ainsi sa volonté de ne pas attaquer de front les pouvoirs en place. Néanmoins, à la fin de cette même introduction, elle parvient à une conclusion qui l'entraîne sur la voie de la polémique lorsqu'elle fait l'amer constat d'*« une nation cherchant son cérémonial, sous diverses formes, mais de cimetière en cimetière, parce que en premier, l'écrivain a été obscurément offert en victime propitiatoire […]*»[236].

Raconter l'histoire requiert pour elle une maîtrise très fine de la langue ainsi que de la connaissance des évènements du fait qu'elle s'adresse, comme on l'a déjà vu, à deux types d'allocutaires – algériens d'une part et occidentaux de l'autre – et chacun d'eux trouvera dans ses mots une signification différente. La mémoire de la lutte et de l'indépendance ne soulève pas dans chacune de ces deux communautés les mêmes échos.

S'engager en écriture pour toucher le public des deux côtés de la Méditerranée équivaut à tisser un discours audible de part et d'autre d'expériences antagonistes qui engendreront inéluctablement des résonances divergentes. Car « *l'écrivain est médiateur par excellence et son engagement, c'est la médiation* »[237], rappelle Jean-Paul Sartre.

Il s'agira donc pour la romancière de démontrer pourquoi l'écriture de la mémoire revêt une telle importance pour le futur de cette jeune nation, et comment le passage sous silence de certains de ses aspects vont agir sur le présent et brouiller les perspectives d'avenir.

---

[235] OM, p. 374.

[236] BA, p. 11-12.

[237] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?, op. cit.*, p. 27.

2.1. Le mouvement d'une mémoire à creuser

Comme le remarque le philosophe Zouaoui Bangoura[238], la construction d'une identité nationale mobilise au sein d'une communauté une vision commune du passé. Celle-ci nécessite la mise en relation de toutes les facettes de l'identité, culturelle, sociale, nationale, individuelle, et un travail qui s'appuie sur la conscience historique du groupe.

Car la mémoire collective est façonnée par une perception unifiée des évènements et constitue les fondements de ce que chacun considèrera comme son histoire. Elle permettra de se définir soi-même au sein de l'identité collective pour ensuite mieux se repérer dans le présent.

L'histoire, contrairement à la mémoire, nécessite un travail scientifique qui se fonde sur des faits, des documents, des témoignages vérifiés et dignes de confiance. Il s'agit alors d'un processus d'historiographie qui exclut le sentiment et privilégie la rationalité des données analysables, objectives. Pour François Bédarida, la « *raison historique* » dont le discours peut paraître *« impersonnel, froid, sec, abstrait* » parce qu'il évacue de sa trame le « *vécu humain* », risque de « *capituler devant les déviances de la mémoire »* qui elle, entretient effectivement cette trame du souvenir qui préserve un lien affectif[239].

C'est pourquoi cette matière garde la prérogative de la mise en récit du discours national, qui sollicite l'examen des causes et des conséquences de l'aliénation coloniale. Chacun doit pouvoir, grâce à ce travail, réunifier les lambeaux épars d'une identité mise à mal, afin d'adhérer au sentiment d'appartenance à la nation. « *Il faut retourner au temps mythique des origines afin de retrouver l'authenticité première sur laquelle, seulement, on pourra fonder l'identité véritable de la communauté* »[240]. souligne Jacques Noiray.

La romancière utilise les outils de l'historiographie pour asseoir un discours de vérité au sujet du passé de son pays et de ses langues. En examinant le passé, elle donne à voir ce qui dans le présent pose problème.

Car, si l'histoire n'est pas le premier combat de l'écrivaine, elle n'en reste pas moins au cœur de ses préoccupations, puisqu'un peuple, ou une communauté sans histoire est condamné à l'effacement. « J'avais à poser, sur mon pays, toutes les questions, décidai-je ! Sur son histoire, sur son identité, sur ses plaies, sur *ses tabous [...] »*[241].

---

[238] Zouaoui Bangoura, « Identité et histoire. Une approche philosophique », Paris, *Le Télémaque*, vol. 27, n°1, 2005, p. 121.

[239] François Bédarida (dir.), *La France des années noires*, Paris, Seuil, 1993, p. 184.

[240] Jacques Noiray, *Le Maghreb*, Paris, Belin, « Belin sup », 1996, p. 132.

[241] *Discours de Francfort, op. cit.,* p. 4.

C'est dans cette optique qu'elle définit clairement, dans son *Discours de Francfort*, ce qui la pousse à refuser les compromis et les compromissions qui auraient pu la priver de sa clairvoyance et de sa liberté d'action :

> *Dire « non » ainsi […] en somme cette intégrité du moi intellectuel et moral, ce recul ni prudent ni raisonné, bref, ce « non » de résistance qui surgit en vous quelquefois avant même que votre esprit n'ait réussi à le justifier, eh bien, c'est cette permanence du « non » intérieur que j'entends en moi […] et qui m'apparaît comme le socle même de ma personnalité ou de ma durée littéraire.*[242]

Il faut donc envisager chez Assia Djebar le travail de mémoire comme une recherche constante d'objectivité. Car, constate René Rémond,

> *Elle [la mémoire] n'a pas de source de vérification car elle est axée sur l'expérience. Les récits ne permettent pas la reconstitution de l'événement lui-même car chacun possède une bribe, un fragment de l'événement, mais ils aident à revivre une action et à ressentir ses enjeux. La mémoire est partielle, l'histoire est globale.*[243]

La dissociation entre ces deux formes d'interprétation du passé, histoire et mémoire, dans les romans de l'auteure, s'avère nécessaire puisque ces deux catégories de discours ne procèdent pas des mêmes préoccupations. La mémoire est le fruit d'une somme d'expériences individuelles, ou collectives, de détails, et de tensions internes, tandis que l'histoire bâtit une vision plus globale et plus fine du passé, qui demande un travail d'analyse plus poussé et qui s'inscrit dans une dimension universelle.

Nous verrons de quelle manière le travail sur la mémoire procède, chez l'auteure d'une l'entreprise de démocratisation du discours, qui réintroduit la femme dans le processus mise en parole de l'histoire et permet d'envisager le passé sous un angle plus large, sans pour autant en subvertir les données.

Nous nous intéresserons donc, dans un premier temps, à la mémoire en tant que premier fonds de conservation du passé et examinerons dans quelle mesure l'imaginaire d'un passé encore si présent parvient, à inscrire une représentation cohérente des évènements.

---

242 *Ibid.,* p. 2.

243 Tzvetan Todorov, « La mémoire devant l'histoire », Paris, *Terrain [En* ligne], 25 septembre 1995, mis en ligne le 7 juin 2007, date de consultation : 30/03/2018.

Écrire une fiction sur le passé serait-il le meilleur moyen de libérer la parole au sujet d'évènements encore chargés d'affect.

Dans un second temps, il s'agira d'exposer la manière dont l'écrivaine algérienne introduit l'écriture de l'histoire pour débusquer les falsifications et les non-dits ; d'examiner les stratégies mises en place pour éclairer d'un jour nouveau le récit du passé. Car pour elle, les blocages qui entravent cette élucidation du passé aboutissent, au présent, à une situation de plus en plus explosive, qui l'inquiète et la pousse à s'engager.

2.1.1. Se souvenir pour construire

Dans chaque société, la préservation de la mémoire collective se présente comme un enjeu majeur pour conserver des traces de tout ce qui a été vécu, et engranger les souvenirs, les coutumes, les mythes et tous les évènements qui l'ont marquée, d'une façon ou d'une autre.

Ce socle mémoriel représente une base commune qui permet d'amorcer une mise en représentation du passé et sert de tremplin pour l'écriture de l'histoire.

Pour la romancière algérienne, il s'agit de collecter des témoignages, convoquer des bribes du passé dans le but de reconstituer des évènements oubliés ou passés sous silence. Elle espère ainsi éclairer le passé d'un jour nouveau, pour tenter de rétablir la vérité. C'est pourquoi elle s'engouffre dans les failles de la mémoire, pour participer à une relecture de l'histoire qui s'adosse à une mémoire vive qui ne demande qu'à s'exprimer.

Le réservoir oral qui (comme nous l'avons déjà vu), a été préservé grâce à la ténacité des femmes, est l'espace dans lequel tout un pan de la mémoire collective est entreposé depuis des siècles.

L'auteure procède donc dans son œuvre à une mise en récit de la mémoire qui va puiser aux sources vives d'un patrimoine mémoriel qui attend qu'on vienne l'examiner et l'exploiter. Henry Rousso rappelle à ce sujet, les mécanismes conflictuels qui régissent ce travail de mise en mémoire :

Ces discours […] se construisent souvent autour d'une opposition duale entre le présent et le passé, entre l'exigence d'une vérité enfin révélée et des tabous trop longtemps imposés. Ils mettent en opposition la nécessité proclamée d'une prise de parole, même tardive et les silences d'hier. Cette dualité se résume presque toujours à un conflit entre la mémoire et l'oubli, presque comme une lutte entre la lumière et l'obscurité.[244]

Assia Djebar est en effet convaincue que l'histoire s'écrit dans le quotidien du peuple et doit s'adosser de ce fait, sur la notion de mémoire collective théorisée par Maurice Halbswachs

La mémoire collective, d'autre part, enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles. Elle évolue suivant ses lois, et si certains souvenirs individuels pénètrent aussi quelquefois en elle, ils changent de figure dès qu'ils sont replacés dans un ensemble qui n'est plus une conscience personnelle.[245]

« *Écrire »,* affirme la romancière, « *ne peut aller que dans le sens d'une résistance contre les mouvements de régression ».* En effet, l'écriture du passé requiert, en Algérie, de se dresser contre une occultation de la mémoire programmée par le pouvoir.

Son discours de fiction doit donc se lire comme une forme active de résistance dans laquelle se déploient tous les thèmes qui lui tiennent à cœur et mobilisent son attention. Car elle affirme en maintes circonstances être portée par ses inquiétudes au sujet de son pays. « *j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid* »[246], écrit-elle en ouverture de *Vaste est la prison*. L'écriture romanesque de la mémoire et du souvenir comporte donc, chez cette écrivaine, une dimension subversive destinée à remettre en question le discours officiel.

On peut, de ce fait, lire l'épigraphe qui ouvre le chapitre « *écriture de la mémoire* » dans *Ces voix qui m'assiègent,* comme un manifeste qui affirme les ambitions de l'écrivaine :

---

[244] Henry Rousso, *Face au passé*, Paris, Belin, « Collection Histoire », 2016, p. 31.

[245] Maurice Halswbachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, [1950], 1997.

[246] VP, p. 11.

Toutes ces pierres à édifier

Toutes ces fissures à pénétrer

Toute cette lave à traduire, Tous ces brasiers à restituer

Toutes ces parallèles à rassembler

[…] Tous ces mots à innover

Toute cette parole à décliner

Tout ce langage à investir

Pour carder le mystère

Et soustraire l'étincelle aux chardons.[247]

La liste des verbes de ce poème d'Andrée Chédid est une claire allusion à la direction qu'entend donner l'écrivaine à son discours : *édifier*, *pénétrer*, r*estituer*, *rassembler*, *innover*, *décliner*, mais également *investir*, *carder le mystère*. On voit ainsi poindre une feuille de route et se dégager la dynamique qui régit la quête mémorielle.

C'est pourquoi la fiction semble intégrer, lorsqu'il s'agit de son pays et de ses guerres, une fonction de témoignage qui s'adosse à l'oralité. Car celle-ci constitue la source vive dans laquelle persiste le souvenir de ce passé encore proche. En un sens, les témoignages oraux que l'écrivaine-cinéaste engrange durant son travail pour le film *La nouba des femmes du mont Chenoua* constituent un réservoir pour une mémoire singulière, inédite, qui vient combler les lacunes des archives historiennes.

Car à travers l'immédiateté de ces sources orales s'écrit un segment de l'histoire resté à la marge, inaudible. De ce fait, la construction du passé se fonde sur des actes de paroles, une mise en tension entre les témoignages oraux de sujets qui racontent « leur » guerre, et une histoire officielle qui exclut cette mise à jour de la vie quotidienne des populations durant la guerre. Elle peut donc être considérée comme un contre-discours qui vient contrer une doxa officielle pour enfin permettre l'émergence du sujet-femme qui devient, par là-même, acteur de l'histoire.

[247] Andrée Chédid, *Les chantiers de la poésie*, Citée en épigraphe par Assia Djebar, CV, p. 129.

L'écrivaine construit un réseau de significations qui joue du va-et-vient entre plusieurs temporalités pour permettre à tous les thèmes de cohabiter et de converger. Chez elle, le passé s'invite dans le présent, mais en sens inverse, elle trouve les prodromes des crises à venir dans l'examen des évènements anciens. Par ce biais, elle réussit à implanter au cœur de ses problématiques, linguistiques, sociales, mémorielles une grille de lecture essentiellement centrée sur la reconstruction des évènements et leur réinterprétation.

Dans tous ses romans de la seconde période, le présent sert de tremplin pour une ré investigation du passé. « *[...] Visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un avenir incertain, informel* »[248], lit-on dans les premières lignes de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, qui développe une lecture double passé-présent destinée à raconter comment le présent encore lourd des événements du passé, parvient à trouver ses points d'ancrage. L'auteure algérienne accepte donc d'écrire dans la *« maturation » de sa/ses révoltes*, en tant que femme et en tant qu'écrivaine s'affirmant au sein d'une langue qui n'est pas la sienne, mais celle du colonisateur. La langue d'écriture devient le médium d'une libération paradoxale et un procédé de contournement qui permet le jaillissement de la parole oblitérée et autorise de ce fait l'écriture du souvenir et de la mémoire orale. Elle affirme à ce sujet, *« … Il me semble qu'écrire en français, pour moi, ce n'est pas seulement plonger dans la pâte d'une autre langue, non, plutôt surgir d'abord, brusquement, hors d'une pénombre pour aborder cette clarté -là ! »*[249]

En écrivant sur le passé, la romancière se donne également à voir et à entendre et affirme ses engagements civiques et citoyens, et de ce fait, modèle son ethos qui se transforme en suivant la maturation de sa réflexion et l'affirmation de ses engagements. C'est pourquoi on peut suivre, peu à peu, l'évolution qui se traduit, dans les textes, par une parole plus claire et décomplexée, au sujet de tout ce qui porte sur l'écriture du passé et sur son impact sur le présent de l'Algérie.

---

248 FA, p. 7.

249 CV, p. 27-28.

Hafid Gafaïti pour sa part, salue « *les efforts d'Assia Djebar d'écrire une littérature éclairée par une réévaluation de l'Histoire au-delà` des clichés et des stéréotypes* » qui trouve sa pleine expression dans « *Le Blanc de l'Algérie et les textes qui le suivent* » ; car, dit-il, ceux-ci « *constituent une contribution significative à une nouvelle représentation des Algériens par eux-mêmes et pour eux-mêmes, ainsi que des autres, et de leurs rapports avec les autres [...].* »[250]

Pour Malika Boukhelou, l'entreprise de l'historienne-romancière, qui témoigne d'un sens de l'histoire dont ont manqué des historiens patentés, est sans conteste placée sous le sceau de l'élucidation et de la compréhension. Car « *c'est à la faveur de la dialectique, comprendre le présent par le passé et corrélativement « comprendre le passé » par le présent que la catégorie du témoignage entre en scène à titre du passé dans le présent* »[251].

L'écriture chez Djebar devient, comme elle l'affirme dans son *Discours de Francfort*, « *monologue en français [...] dans un territoire où passé et présent se répondent* »[252]. L'anamnèse intervient de ce fait pour revisiter des évènements d'une histoire peu connue et parfois non écrite, où le récit familial vient souvent éclairer des faits historiques : « *Retours en arrière quand ma grand-mère me racontait la résistance des ancêtres guerriers, souvenirs récents de la lutte d'hier…* »[253].

La reconstruction du passé constitue une étape importante de la démarche de l'auteure car elle vient soutenir la réflexion sur le devenir du pays. Les souvenirs enfouis, les silences lourds de sens sont autant d'éléments qui vont étayer les représentations du passé pour donner naissance à une autre vision du passé. En mobilisant l'écriture de témoignage, l'écrivaine va à la rencontre de ceux et surtout de celles qui n'ont jamais été interrogé/es pour enfin les écouter et raconter les traumatismes subis.

---

[250] Hafid Gafaïti, La diasporisation de la littérature postcoloniale, op. cit., p. 152.

[251] Malika Boukhelou, « Le blanc de l'Algérie, œuvre historiographique, et réécriture de l'histoire », *Assia Djebar Entre les contraintes de l'écriture dans la langue de l'Autre et l'emprise de la mémoire et de l'histoire,* Actes du colloque de Tizi-Ouzou, Amina Belaala (dir.), Alger, Éditions El Amel, 2015, p. 179.

[252] AN, p. 18.

[253] AF, p. 253.

2.1.2. La transition postcoloniale, un état des lieux

En Algérie, les différents régimes qui se succèdent après l'indépendance tentent de perpétuer le mythe d'un peuple soudé par ses croyances religieuses et culturelles et gomment au passage les multiples facettes d'une identité plurielle où les Berbères ont une place à tenir aux côtés de la population arabe. L'historien Benjamin Stora rappelle que « *de 1962 à 1988, le pouvoir recherche une légitimation en se revendiquant de l'héritage du combat pour l'indépendance [...]* » et que cet « *unanimisme national* » qui reste « *le support d'une idéologie fluctuante* » ne parvient pas à « *gommer les différences linguistiques, et régionales et fait fi des affrontements sociaux* »[254].

La construction de l'histoire algérienne postcoloniale commence donc par le principe d'un peuple qui s'est levé, unanime, pour secouer le joug colonialiste. Cette mythologie historique qui voit le jour très vite et reçoit, au départ, l'adhésion de tout le peuple, se joue de la réalité et gomme toutes les aspérités d'une histoire bien plus complexe.

Dans *La gangrène et l'oubli*, Benjamin Stora analyse les mensonges et les non-dits de l'histoire de la révolution algérienne. Il tente d'y retrouver les éléments qui ont empêché les deux communautés française et algérienne de faire le deuil et de regarder ce pan de l'histoire d'une façon objective, afin de parvenir à une mémoire apaisée. Dans l'Algérie toute neuve, les « *initiateurs de « novembre 1954 »* »[255] se considèrent comme les seuls habilités à écrire l'histoire de cette période ; ils n'acceptent aucune fausse note, aucun avis divergent. Comme le souligne encore l'historien,

> *Ils établissent donc la croyance de la rupture radicale qui séparerait la nation algérienne, « régénérée » par la violence révolutionnaire, de l'ancienne société coloniale. Ce faisant, ils font repartir l'histoire du nationalisme algérien du point zéro.*[256]

En effet, le pouvoir algérien, né d'une révolution, est en quête de légitimité. Il tente de construire un roman national dans lequel la glorification du passé guerrier aboutirait à l'égalité de tous, fédérés et unis autour d'un même discours.

---

[254] Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance I, 1962-1988,* Paris, La découverte, « Repères », 2004, p. 66.

[255] Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli,* Paris, La découverte, 2005, p. 151.

[256] *Ibid.*

Ceci aurait dû permettre la construction de l'avenir sur les bases d'un nivellement des classes et du retour à un point zéro à partir duquel tout aurait pu être possible et idéal. Mais, à cause de ce parti pris, on assiste à une complexification du rapport au passé. L'histoire immédiate de la guerre d'Algérie peine à s'écrire au sein du d'une histoire élargie qui remonterait plus loin dans le temps.

> *[…] Concernant l'histoire de la guerre d'indépendance, les autorités algériennes, après la crise de juillet 1962, ont fait un certain nombre de choix. En particulier, celui de la mise en place d'un imaginaire guerrier comme ultime référence. Cela a permis l'occultation de la dimension politique du combat, des acteurs et des événements. Le référent guerrier a dominé le champ intellectuel et le champ politique, produisant un impossible oubli.* [257]

Peu à peu, face aux difficultés qui s'accumulent et à l'incapacité de l'État de répondre aux attentes de la population, on voit apparaître une désillusion qui entraîne un clivage dans la société. Au lendemain de l'indépendance, il s'agit en effet de jeter les bases d'une identité nationale qui aurait pour socle une langue, l'arabe, une religion, l'islam, mais aussi une histoire commune. Or les enjeux de pouvoir liés à la construction du nouvel état sont trop importants et prennent le pas sur le processus démocratique.

> *[…] Le pouvoir en place comprenait l'importance de la mémoire pour un État issu d'une révolution et qui en tirait sa légitimité. Encore fallait-il que la révolution fût conforme à ce qu'on voulait. Elle ne l'était pas. On devait donc la réécrire. Ce qu'on fit.*[258]

La mémoire, réquisitionnée pour écrire l'histoire nationale, doit donc se soumettre aux directives du pouvoir ; elle est dès lors circonscrite, encadrée pour être entièrement au service du discours idéologique car, souligne l'historien, « *chacune des directions qui se sont succédé à la tête du pays a cherché à imposer sa marque, autrement dit son discours historique. Faute d'une véritable anamnèse, chaque bataille du passé conserve son pouvoir détonateur* »[259].

En revanche, la France que l'on a repoussée demeure l'ennemie dont il faut se méfier et, même si on en a besoin, si les relations entre les deux pays restent intenses, elle demeure la responsable de tous les maux du présent[260].

---

257 *Ibid.*

258 Mohammed Harbi, *L'Algérie et son destin, op. cit*., p.41.

259 Mohammed Harbi, préface, *La guerre d'Algérie vue par les Algériens*, Benjamin Stora et Renaud de Rochebrune, p. 7.

260 Bernard Cubertafond, *L'Algérie contemporaine*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1981, p. 26.

Ce peuple si longtemps privé du droit à disposer de lui-même devient acteur de son histoire et commence par remettre en question l'historiographie coloniale qui « *visait à expliquer pourquoi ce pays devait rester de toute éternité dans le giron de la France* »[261].

Comme le constate Beïda Chikhi, la postindépendance qui couvre les années 1960 a été un moment charnière de transition ponctué de passages souvent difficiles durant laquelle « *l'Algérie postindépendance travaille à sa visibilité comme territoire symbolique, nation et État-nation* »[262].

Mais dès les années mille-neuf-cent-soixante-dix, le doute commence à poindre, et face à la crise des années quatre-vingt-dix, Assia Djebar, comme un grand nombre d'écrivains algériens, s'engage plus ouvertement. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, elle examine les causes de l'échec algérien, pour reprocher au pouvoir de s'être bâti autour de non-dits et de manipulations du passé ; son discours s'inscrit clairement dans une démarche agonique destinée à ouvrir le débat sur le délitement de la situation politico-sociale en Algérie.

> *Que dire de ceux qui continuèrent à officier dans la confusion de ce théâtre politique si creux : dans leurs discours ils convoqueront à tous propos les mots – à force de répéter « un million et demi de morts », ils ne prêtent attention qu'au quantitatif, eux les survivants, les bien-portants s'installant année après année, prenant du ventre, de la suffisance, de l'espace.*[263]

L'écrivaine, face à ce contexte d'urgence se sent enfin légitime pour procéder à une véritable mise en accusation.

« D'une manière ambiguë, et au-delà des mesures allant presque de soi [...], dans une phase logique d'affirmation nationale, dénonciation répétée d'un « parti de l'étranger » sous Boumediène, et plus nettement d'un « parti français » ou de la France (hizb françą) par la suite. Cette qualification disqualifiante peut être de très large usage : elle sert à dénoncer les partisans d'une certaine laïcité, les Kabyles voulant faire reconnaître le berbère et utilisant le français plus que l'arabe, les femmes en quête d'autonomie ou encore les hauts fonctionnaires et responsables d'entreprises jugés trop occidentalisés ».

[261] Benjamin Stora, « L'histoire de l'Algérie, sources, problèmes, écritures », *Insanyat,* p. 218, [Online], 25-26 | 2004, Online since 14 August 2012, URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/6476, date de consultation : 31/5/2021.

[262] Beïda Chikhi, « L'Algérie : La postindépendance, l'effervescence cosmopolite et la littérature », *International Journal of Francophone Studies*, 19: 1, p. 41–47, DOI : 10.1386/ijfs.19.1.41_1, 2016, p. 42, date de consultation : 22/1/2022.

[263] BA, p. 135-136.

Pierre Bourdieu, rappelle à ce sujet :

> *[…] C'est l'autonomie du champ intellectuel qui rend possible l'acte inaugural d'un écrivain qui, au nom des normes propres du champ littéraire, intervient dans le champ politique, se constituant ainsi en intellectuel. Le « j'accuse » est l'aboutissement et l'accomplissement du processus collectif d'émancipation… en tant que rupture prophétique avec l'ordre établi, il réaffirme, contre toutes les raisons d'état, l'irréductibilité des valeurs de vérité et de justice, et, du même coup, l'indépendance des gardiens de ces valeurs par rapport aux normes de la politique…*[264]

Assia Djebar affirme donc de plus en plus son engagement citoyen et cesse d'ignorer les injonctions du pouvoir en place. Elle développe alors un contre-discours qui la place, de fait, dans l'opposition au régime. Comme nous l'avons vu dans la première partie[265], après l'indépendance, la culture devient un enjeu politique important pour la mise en place des assises sociales du nouvel État. Très vite, on évince des figures marquantes de la littérature, comme Mohammed Dib, qui reprend le chemin de l'exil ou comme Jean Sénac auquel on retire son émission littéraire à la radio, pour l'écarter de la vie culturelle.

L'histoire, plus que toute autre discipline littéraire est mise sous contrôle, les écrivains doivent se plier aux consignes d'une écriture de commande sous haute surveillance ; car, si la révolution n'est pas conforme à ce qu'on veut lui faire dire, on la réécrit :

> *Les écrivains sont donc invités à participer à l'effort national en donnant une vision unifiée et avantageuse de la Révolution et du parti. Dans un état totalitaire, la réécriture de la guerre tente de sacraliser un passé originel recréé, conforme à l'idéologie en place.*[266]

Néanmoins, l'exploration de la mémoire, constate Charles Bonn (qui l'oppose à l'histoire) « *déjoue les falsifications de l'Histoire et les prétentions unificatrices des discours d'identité* »[267], et garde de ce fait un pouvoir hautement subversif.

---

[264] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art ; genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 186.

[265] Cf. Partie I, 1. 1. 2, L'œuvre en contexte, p. 58.

[266] Mohammed Harbi, *L'Algérie et son destin, Croyants ou citoyens*, *op. cit.*, p. 43.

[267] Charles Bonn, *Le roman maghrébin*, *op. cit.*, p. 18.

Pour Roland Barthes, « *l'écriture est un acte de solidarité historique… Elle est le rapport entre la création et la société* »[268].

De son côté Benjamin Stora constate :

> *Aujourd'hui, on souffre de cécité. On est aveugle sur ce qui s'est passé et on veut que toute la société soit aveugle et sourde. On souffre aussi d'une volonté de supprimer de l'histoire des moments ou des personnages qui dérangent […]. On va avoir manipulation des faits historiques, effacement de moments importants de notre histoire et des pages blanches sur différentes périodes de notre histoire.*[269]

Il faudra attendre le tournant des années 80, et l'imminence de la menace islamiste qui conduit à l'annulation des élections de 1990, pour que la parole se libère et que les écrivains et intellectuels puissent enfin exprimer le « *progressif mais amer désenchantement* »[270] qui habite les Algériens. Comme l'affirme Pierre Bourdieu, « *l'intellectuel se constitue comme tel en intervenant dans le champ politique au nom de l'autonomie et des valeurs spécifiques d'un champ de production culturelle parvenue à un haut degré d'indépendance à l'égard des pouvoirs* »[271].

Du point de vue littéraire, Catherine Brun rappelle « *l'émergence d'une histoire critique, à partir des années 1980 [qui] permet de faire éclater l'unanimisme jusque-là affecté, et de faire droit à une approche plurielle et diversifiée du conflit […]* ». Elle constate également que « *ces brèches historiographiques légitimaient des récits moins étatiquement orchestrés* »[272] qui semblaient réveiller les mémoires.

Hafid Gafaïti relève à ce sujet la préoccupation constante d'Assia Djebar d'échapper, dans ses romans, à une forme qui limiterait ses représentations au passé ou à une « *sorte de construction mythique* »[273]. Car ceci empêcherait la pleine expression des relations qui se nouent entre le sujet et la société, le statut des femmes et l'Histoire.

---

[268] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, [1953] 1995, p. 14.

[269] Chafaâ Bouaïche , « Nos politiciens la censurent, nos jeunes l'ignorent », Alger, *Le Soir d'Algérie,* 16 novembre 2006.

[270] Benjamin Stora, « L'histoire de l'Algérie, sources, problèmes, écritures », *op. cit.* par. 4.

[271] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse du champ littéraire,* Paris, Seuil, 1992, p. 186

[272] Catherine Brun, « Quel(s) savoir(s) pour quelle(s) mémoire(s) de la guerre d'Algérie ? », *Témoigner. Entre histoire et mémoire,* par.7, [En ligne], 117 | 2014, mis en ligne le 1er juin 2015. URL : http://journals.openedition.org/temoigner/725 ; DOI : https://doi.org/10.4000/temoigner.725, consulté le 1er juin 2021.

[273] Hafid Gafaïti, *La diasporisation de la littérature postcoloniale, op. cit.,* p. 183.

Assia Djebar se place donc dans cette catégorie des écrivains algériens qui au tournant des années mille-neuf-cent-quatre-vingt, font éclater la rigidité d'un cadre imposé pour laisser affleurer de nouvelles représentations et envisager enfin une lecture de l'histoire qui donne une représentation plus réaliste des évènements et de la vie dans Algérie contemporaine. Pressentant la crise qui se profile, elle met ses compétences d'historienne et de romancière au service d'une mise en scène de l'Histoire qui, tout en restant implantée dans la fiction, donne une vision claire et lucide de la difficulté que connaissent les Algériens à écrire leur passé. Tout un réseau de sens se met en place pour l'élaboration d'une esthétique capable d'agréger tous les thèmes. Elle entreprend une lecture du passé objective dans laquelle plusieurs versions peuvent se confronter et témoigner pour établir un discours de vérité.

L'auteure utilise la fiction pour une remise en contexte d'évènements historiques ; ses références à l'histoire sont fiables, car elle n'hésite pas à exposer ses sources et à les contextualiser pour dénoncer les dérives, exprimer sa révolte, ou soutenir celle des femmes. En tant qu'historienne, elle sait que l'histoire n'est pas seulement une science, mais qu'elle a partie liée avec la culture et le lien social. Après avoir participé à écrire le rêve algérien durant les années de guerre, elle se confronte à ce devoir de mémoire institutionnalisé qui est le fait des politiques.

Au moment où elle écrit ses derniers récits, cette occultation de la mémoire mène le pays au chaos et à une violence singulière, car elle fonctionne, selon les historiens, comme un retour du refoulé. Désirée Schyn dans « *Une guerre peut en cacher une autre »,* considère que la mémoire littéraire constitue :

> *[…] une forme spécifique de mémoire culturelle [qui] offre non seulement la possibilité de faire circuler des mémoires de différentes périodes historiques, mais montre aussi que le texte littéraire fait parler des « ombres dérangeantes » et contourne, suggère ou cerne ce qui est impossible à montrer.*[274]

L'écriture du passé ne se fait pas chez Djebar sans une recherche fine et attentive des moyens et des effets de l'art, relève Calle-Gruber.

[274] Désirée Schyn, « Une guerre peut en cacher une autre, la mémoire multidirectionnelle chez Assia Djebar et Maïssa Bey », *Algérie d'une guerre à l'autre,* Catherine Brun, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 55.

Mais elle ajoute :

[…] C'est aussi une écriture consciente de son rôle mémorial – écriture de la mémoire, de la trace, de l'effacement – qui, contrairement aux représentations commémoratives, va jusqu'au bout du dicible où fiction et imaginaire suppléent, prolongent la réalité, ou plutôt les effets réalistes du texte.[275]

La transition postcoloniale se fait dans les romans de l'auteure, par la construction de nouvelles formes discursives destinées à mettre en exergue la valeur des témoignages.

Dès *Femmes d'Alger*, on assiste à la mise en place de modalités énonciatives destinées à donner la parole aux témoins. L'écrivaine parle, à ce sujet, d'un *« trajet d'écoute* » pour ramener dans l'énonciation des « *conversations fragmentées, remémorées, reconstituées…* »[276].

Sa démarche s'inscrit donc dans une volonté de ramener dans son texte littéraire le produit de ses longues heures d'écoute auprès des femmes du mont Chenoua. Car cette rencontre peut être vue comme l'élément déclencheur de sa quête pour la réhabilitation d'une parole occultée qui se traduit par l'émergence des souvenirs enfouis.

La forme polyphonique qui voit le jour à partir de cette période devient une façon pour l'écrivaine de se mettre en retrait pour rehausser la valeur de ces paroles recueillies. En les restituant dans une forme très proches de leur forme originale, la romancière effectue une mise en contexte qui permet leur implantation au sein d'un dispositif d'analyse du souvenir, qui précède l'écriture de l'histoire.

2.1.3. Un réservoir mémoriel féminin

La mémoire préserve de l'oubli une société, des coutumes et des langues ou des dialectes, pour les inscrire dans un patrimoine intemporel qui fonde l'identité du groupe. Or, dans le contexte d'une mémoire nationale en cours de construction, le souvenir se trouve placé au premier plan et sollicite la participation de toute la communauté, du fait que chacun possède une parcelle de cette histoire et peut confronter ses propres souvenirs à ceux qui sont exposés, médiatisés et construits comme outils didactiques. La diversité des sources, le face à face entre l'individuel et le collectif, rendent l'entreprise compliquée et peuvent soulever des objections, des critiques ou du ressentiment.

---

[275] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture, op. cit.,* p. 79.

[276] AF, p.7.

En Algérie, la résurgence des traumatismes liés à la guerre, le retour des combattants de l'ombre, ainsi que le besoin d'exprimer les souffrances, libèrent la parole et font naître, dans la société, un désir de se confronter à cette histoire, pour l'interroger et l'écrire.

Nécessairement un tri doit s'opérer, puisque la mémoire n'engrange qu'une partie de notre vécu et c'est en ce sens que le recours au souvenir comporte une part de subjectivité dont il faut tenir compte.

Marcel Proust, dans sa *Recherche du temps perdu,* modalise cette recherche individuelle du souvenir ; il examine le filtre que la subjectivité établit, qui donne souvent plus d'importance à un détail infime, mais précieux, qu'à une situation plus globale qui nécessiterait une approche plus approfondie :

> *[…] Un bruit de pas sans écho sur le gravier d'une allée, une bulle formée contre une plante aquatique par l'eau de la rivière, et qui crève aussitôt, mon exaltation les a portés et a réussi à leur faire traverser tant d'années successives tandis qu'alentour les chemins se sont effacés et que sont morts ceux qui les foulèrent et le souvenir de ceux qui les foulèrent.*[277]

Chez la romancière algérienne, la découverte d'éléments d'histoire préservés grâce à la tradition orale, joue le rôle de déclencheur dans la quête de mémoire. Elle entame alors une relecture du passé qui se vit, pour elle, comme une réappropriation de soi, du fait de l'identification qui s'opère. « *Cette résurrection d'inconnus ou d'ancêtres- hommes et femmes – qui vous parlent, qui fabulent pour vous, eux et elles, compagnons ou complices de vos errances, de vos divagations, de vos désirs impossibles à avouer […] »*[278].

Elle redécouvre en effet sa propre histoire et nourrit son œuvre de fiction de cet apport. Comme le remarque Kaoutar Harchi, « *la romancière opère une double rupture […] pour conférer à la voix féminine le statut inédit de sujet du discours historique* »[279].

Car, en découvrant des souvenirs de femmes, l'écrivaine inspecte un autre versant de la guerre d'Algérie, et inscrit une relation nouvelle aux contextes dans lesquels se sont déroulés les évènements. Elle prend ainsi connaissance de l'existence de réseaux féminins de résistance, et découvre leur organisation, qu'elle raconte dans *La femme sans sépulture*.

---

[277] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Tome I, *Du côté de chez Swann*, Paris, NRF, p. 263-264.

[278] Assia Djebar, « Étrangère… de l'intérieur », *Littérature et transmission, op. cit.*, p. 18.

[279] Kaoutar Harchi, « Le paradigme féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar », *op.cit.,* p. 180.

Elle rapporte aussi, dans ses récits, comment la guerre a été vécue dans les campagnes et l'impact sur des populations qui ont toujours tendance à être oubliées. En narrant des anecdotes confiées par les campagnardes, elle participe à l'inscription de la mémoire populaire au sein de l'histoire. L'énonciation traite du souvenir en privilégiant l'aspect humain et social. Dans cette collecte du passé, il ne s'agit pas, pour l'auteure d'aborder quelques points de détails sur la guerre. Au contraire, celle-ci s'attache à raconter un contexte, la vie au jour le jour des Algériens aux prises avec ces évènements, et l'impact que ceux-ci peuvent avoir sur leurs existences. La réhabilitation symbolique de la parole féminine trouve son expression la plus forte dans cette forme d'écriture.

L'écrivaine parle au début de son essai, *Ces voix qui m'assiègent,* d'une *« mémoire d'ébranlement* »[280]. L'ébranlement, selon la définition du dictionnaire Robert, est « *une oscillation ou une vibration produite par un choc ou une secousse, l'état de ce qui est affaibli ou menacé* »[281]. Il désigne donc une composante dynamique qui garde la mémoire d'une violence sous-jacente, mais également le sentiment d'une urgence à transmettre. Face à la menace de dissolution du passé enfoui, l'émergence de cette mémoire laisse ainsi déjà présager une irruption qui pourrait se révéler violente, car elle ramène « *des souvenirs en débris […] le passé sanguinolent, le passé vif vivant* »[282].

L'écriture de la mémoire se lit donc, chez Assia Djebar, comme un acte d'exhumation qui se révèle à la fois difficile et nécessaire, induit par le sentiment d'urgence lié à la volatilité de l'expression orale.

> *[…] l'écriture qui surgit, qui s'inscrit, qui court sur le sable, la soie, le parchemin ou les tablettes, sur le papier ou l'écran allumé, s'anime en effet, prend vie, gagne vitesse et même galope, mais toujours comme une mise en écho, dans un besoin compulsif de garder trace des voix, tout autour, qui s'envolent et s'assèchent.*[283]

La romancière semble habitée par la hantise de la dissolution, c'est-à-dire la peur de ne laisser aucune trace d'elle-même en tant que corps, et surtout en tant qu'esprit, ce qui lui semble intolérable.

[280] CV, p. 16.

[281] *Dictionnaire lerobert.com*. entrée : « ébranlement », date de consultation : 22/2/2021.

[282] CV, p. 16.

[283] *Ibid.,* p. 26.

L'effacement des traces, la mémoire oublieuse, se lisent dès les premières pages de son roman, *Vaste est la prison : « la trace vive se dilue »*[284], car la mémoire souriante des souvenirs vivaces montre un « *envers de pénombre* »[285] qui « *pénètre peu à peu de son froid* »[286].

Cette thématique de l'effacement est au cœur même de ce roman, inscrite dans le socle même de l'énonciation, à travers les titres, « *l'effacement dans le cœur* », et « *l'effacement sur la pierre* » qui préfigurent une érosion tant affective que géologique.

Comme le constate Tzvetan Todorov[287], la mémoire s'oppose à l'histoire dans la mesure où la première réfère « *au rapport que l'individu entretient avec un passé personnel* », alors que la seconde assure une mise à distance qui lui garantit la neutralité et l'objectivité. C'est pourquoi Le traitement de la mémoire, chez Djebar, ramène immanquablement à la sauvegarde de l'éphémère. Le cadre de l'écriture dans ce processus mémoriel reste la forme la plus efficace pour fixer le souvenir fugace ainsi que la parole volatile. Il est ainsi perçu comme un mode de transgression, un acte de résistance qui ramène encore une fois à une tradition féminine :

> *Oui, la femme est exilée le plus souvent de l'écriture : pour ne pas s'en servir elle, comme individu, pour ne pas connaître ses droits dans la cité, pour ne pas redevenir mobile [...]. Le pouvoir de l'écriture dans ces conditions se gonfle en pouvoir essentiellement de provocation.*

Kaoutar Harchi dans son article, « *le paradigme féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar* »[288], considère ce rôle de premier plan attribué à la femme, dans la quête de la vérité mémorielle, comme une réhabilitation symbolique du féminin. Elle se réfère à ce sujet à un article de Hafid Gafaïti :

> *Le lecteur retrouve au cœur des romans de Djebar une préoccupation constante par la relation entre l'individu et la société, le statut des femmes et l'importance de l'Histoire dans la production d'un discours significatif qui ne soit pas limité au passé ou basé sur une sorte de construction mythique.*

---

[284] VP, p. 11.

[285] *Ibid.*

[286] CV, p. 73.

[287] Tzvetan Todorov, « La mémoire devant l'histoire », *op. cit.,*p. 101.

[288] Kaoutar Harchi, « Le paradigme féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar », *op. cit.*, p. 178.

Ces préoccupations ont été liées entre elles par le rôle de l'écriture, à la fois du fait de sa nature comme discipline en soi, du fait de sa place dans la construction de l'identité de l'individu et de la mémoire collective et de son statut en tant que base même de la culture.[289]

Au fil de l'œuvre, l'écrivaine enracine ainsi de plus en plus son discours dans une trame féminine, véritable réservoir de souvenirs et d'évènements anciens qui n'ont jamais été inscrits dans les livres. C'est pourquoi on peut considérer que dans *Vaste est la prison*, la référence à des figures mythiques, telle que Tin Hinan, ou Zoraïdé, instaure une réhabilitation symbolique d'une parole féminine maintenue hors-la-loi.

Comme le précise Désirée Schyn dans son article sur à la mémoire multidirectionnelle chez Assia Djebar, « *la littérature peut mettre à jour des relations évènementielles et mémorielles qui ne servaient pas, éclairées par le biais d'un traitement purement rationnel.* »[290]

L'écrivaine pose de cette manière des jalons pour la reconstruction d'une histoire nationale qui prendrait enfin en compte une nouvelle perspective dont les femmes ne seraient pas exclues. C'est pourquoi, dans la plupart de ses romans, elle met en scène des femmes qui ont fait la guerre ou qui l'ont subie. Elle élabore ainsi une chaîne de témoignages qui établit une autre version de la guerre, souvent plus douloureuse, car elle fait appel à des souvenirs vivaces et déchirants. Elle expose de cette manière, une souffrance sur laquelle on n'avait jamais mis de mots, puisque les femmes dans la tradition arabe sont hors champ.

Elle parle lentement. Sa voix déleste la mémoire ; s'échappe le souvenir à tire-d'aile vers la fillette de cet été 56, l'été de la dévastation… Est-ce que ses mots l'expulsent ? […] quelle nécessité du récit, quel secret, quel péché, ou simplement quelle échappée se décèle dans l'histoire qui tressaille.[291]

La polyphonie féminine établit un maillage discursif très dense à travers lequel l'écriture de témoignage prend toute sa valeur. Car selon les cas, elle vient confirmer ou contredire un discours figé dans lequel le souvenir des évènements semble souvent instrumentalisé et peu crédible.

---

[289] Hafid Gafaïti, « L'écriture d'Assia Djebar : de l'expatriation à la transnation », *Cincinnati Romance Review*, n° 31, Université de Cincinnati, USA, 2011, p. 80.

[290] Désirée Schyn, « Une guerre peut en cacher une autre, la mémoire multidirectionnelle chez Assia Djebar et Maïssa Bey », *op., cit.* p. 57.

[291] AF, p. 202.

« *Ils veulent que rien ne se soit passé, ou presque pas passé…* », reproche la narratrice de *La femme sans sépulture* qui déplore que cette amnésie collective ait débouché, quelques décennies plus tard, sur « *une nouvelle saignée […] transmuée en feu d'une colère neuve* »[292].

La collecte du souvenir est ainsi porteuse dans les derniers récits d'un désir d'analyser les causes de la crise et de montrer combien la perspicacité des mémoires féminines pourrait aider à déchirer le voile de l'oubli ; et, « *[…] Face à ces ombres, s'approcher à tâtons, ou faire détours, cercles, méandres et rosaces, pour enfin regarder la source noire maculée de boue, de cris gelés, de pleurs non taris…* »[293]. Ainsi se définissent à la fois la fonction de cette parole mémorielle qui apporte la catharsis et les modalités de réémergence de sources occultées.

La construction d'une mémoire féminine reste ainsi intimement liée à une subjectivité narrative qui se dote du pouvoir de redimensionner l'histoire, et d'en livrer une interprétation critique basée sur un principe de réhabilitation communautaire.

Cette posture d'héritière d'une parole conduit la romancière à se placer dès lors dans un avant de la mémoire qui la mène à la recherche de toutes les traces qui pourraient servir à reconstruire le passé, pour « *[…] se souvenir certes, et malgré soi : non du passé, mais de l'avant- mémoire, de l'avant avant l'aube, avant la nuit des nuits* »[294].

D'autre part, le témoignage sollicite la langue de l'écriture et met en branle un métadiscours qui s'intègre au récit. On assiste ainsi à une véritable mise en scène autour de la mise en abyme de l'arabe dans le français et de l'oral au sein de l'écrit. Comme si l'incursion dans le passé, qui sollicite la médiation de la langue-hôte, déterminait, enclenchait la réflexion sur une cohabitation linguistique paradoxale. « *J'écris pour me frayer mon chemin secret, et dans la langue des corsaires français […], oui, c'est dans la langue dite « étrangère » que je deviens de plus en plus transfuge* »[295], constate la narratrice de *Vaste est la prison* pour exprimer le paradoxe de cette double appartenance linguistique qui permet de transcender les espaces et de franchir les époques.

La prise de relais effectuée par le discours littéraire autorise seule l'utilisation de témoignages féminins qui n'ont jamais été, jusqu'alors, l'objet d'une prise en charge sérieuse et concertée pour le travail de conservation et d'archive. L'auteure entame de cette façon l'élaboration d'une historiographie qui trouve, dans *la femme sans sépulture,* son expression la plus aboutie.

---

[292] FS, p. 240.

[293] AF, , p. 31-32.

[294] AF, p. 138.

[295] VP, p. 172.

Ce récit, publié plus de quarante ans après l'indépendance de l'Algérie, réintègre symboliquement dans l'Histoire, une combattante oubliée. Car, affirme l'auteure, « *dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec un souci de fidélité historique [....]* »[296]. La connotation polémique qu'elle imprime par cet acte de langage confirme sa valeur de contre-discours. Elle assure ainsi sa volonté d'affronter le silence pesant des pouvoirs en place, au sujet du rôle des femmes dans la guerre de libération.

Car l'écrivaine affirme son désir de révéler « *l'Algérie profonde*, *archaïque, celle des femmes guerrières et combattantes* »[297]. Dans ce but, elle établit un substrat référentiel qui modalise un nouveau versant de la mémoire et de l'histoire, basé sur des données inexploitées, du fait de leur oralité : « *Hélas ! Nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu…* »[298], déplore Zohra Oudai dans *La femme sans sépulture*.

Ainsi, l'évocation du passé vise à réactiver un imaginaire populaire qui viendrait établir le lien référentiel entre les mythes véhiculés par la mémoire des aïeules, et les propos recueillis auprès des femmes :

> *Ne subsiste du corps ni le ventre qui enfante, ni les bras qui étreignent […]. Ne subsiste du corps que ouïe et yeux d'enfants attentifs dans le corridor, à la conteuse ridée qui égrène la transmission, qui psalmodie la geste des pères, des grands-pères, des grands oncles paternels. Voix basse qui assure la navigation des mots, qui rame dans les eaux charriant les morts, à jamais prisonniers…*[299]

Toute représentation du souvenir et de la mémoire détermine alors la nécessité de laisser une trace matérielle qui se construit dans l'expression littéraire. Néanmoins, il est à noter que ces évocations ne s'adossent pas, dans le texte, à des repères temporaux bien délimités. Le surgissement des souvenirs, la mémoire populaire permettent des représentations générales sur un mode de vie et des conditions particulières relatives à un contexte de guerre ; sans pour autant apporter, comme l'écriture historique, de points référentiels précis. C'est en ce sens que la romancière évoque, le plus souvent, des « *repères sur un trajet d'écoute* [300]»

---

[296] Avertissement de *La femme sans sépulture*.

[297] Kamel Dehane, « Assia Djebar entre ombre et soleils », cité par Kaoutar Harchi, « Le paradigme féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar », *op. cit.*, p. 181.

[298] AF, p. 212.

[299] AF, p. 250.

[300] FA, p. 7.

Assia Djebar construit sur cette base sa posture de transmetteuse et de diseuse et postule ainsi son implication subjective. Elle affirme, dans *L'amour, la fantasia*, « *dire, dire à mon tour, transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu* »[301].

On retrouve dans *Vaste est la prison*, cette mise en scène de la parole : « *Or, moi, l'humble narratrice d'aujourd'hui, je dis [...], je dis[...] »*[302]. Cette anaphore qui insiste sur l'implication du sujet énonciateur confirme encore la posture de la narratrice en tant que partie prenante de la narration. La volonté de *dire* révèle donc cette nécessité, chez l'écrivaine, de s'imposer, à travers sa narratrice, en tant que relais, et maillon de la chaîne de transmission héréditaire pour laisser émerger « *le grondement de la parole vive (de soi, ou en soi à partir des fantômes des morts, ou en soi dans le grondement informe du sang des nôtres* »[303]. Pour elle, exorciser le « *laminage de [sa] culture orale en perdition* » implique de rétablir les « *chaînes d'échos et de soupirs [...] mots du corps voilé [...]* »[304]. Cette affirmation apparaît comme un discours légitimant (toujours en présupposant que la narratrice se confond avec l'auteure) qui fait partie de l'ethos de l'écrivaine, habilitée, dès lors à « agir » par son « dire ».

On ne peut en effet examiner les enjeux de la quête mémorielle qu'entreprend l'auteure sans parler du rôle de la femme dans ce travail d'anamnèse. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que c'est la collecte d'éléments nouveaux, basés sur une autre façon d'envisager l'écriture du souvenir qui est à retenir. Dans un pays où les documents et les archives sont mis de côté, la mission que s'assigne la romancière représente un réservoir appréciable de sources au service de l'écriture historienne.

Car, constate Beïda Chikhi, il s'agit pour elle de *« […] rattacher de multiples façons l'Histoire du pays, dans son passé absolu et son passé plus récent, à l'Histoire de la femme. Le paradigme féminin est une sorte d'instance unificatrice pour un nouveau rapport au sens »*[305].

---

301 *Ibid.,* p. 234.

302 VP, p. 158.

303 CV, p. 26.

304 FA, p. 7-8.

305 Beïda Chikhi, *La littérature maghrébine de langue française*, Ouvrage collectif, sous la direction de Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996, p. 87.

L'écriture littéraire apparaît, dans l'énonciation djebarienne comme une globalité dans laquelle la mémoire, la femme et sa propre personne composent un ensemble qui interagit.

Il se crée en effet une relation très forte entre l'écrivaine qui se considère comme partie prenante du passé, les femmes, à cause de la sororité qui les unit, et le passé, qui reste une instance discursive liée à l'émergence de la parole et à la réhabilitation de celles-ci. On peut donc percevoir une solidarité agissante à connotation polémique dans la manière dont la romancière traite l'émergence du souvenir au sein de l'énonciation. Car, le seul fait de donner une version féminine va à l'encontre des règles instituées et annonce un discours qui vient contredire la doxa masculine d'origine patriarcale.

Néanmoins, les représentations qu'elle met en place ne s'attaquent pas à des évènements et ne proposent pas de repères temporels précis qui viendraient ancrer l'énonciation dans l'histoire. L'auteure se place sur un autre plan, qui s'attache aux contextes liés à la guerre ou à la façon dont les populations vivent une époque. Djebar affirme en effet cette ambition pour *Les alouettes naïves,* mais on peut également penser qu'elle poursuit le même objectif dans ses autres romans. Car l'usage de la polyphonie qu'elle met en place dans les récits suivants reste une manière d'exposer différents points de vue qui viennent se conjuguer pour établir un tableau d'ensemble. Dans la quête mémorielle, chaque voix va ainsi venir apporter sa contribution au chœur qui raconte l'histoire.

2.1.1. L'évocation d'une mémoire heureuse

L'anamnèse familiale tient une place importante dans l'écriture autobiographique qui se développe à partir de *L'amour, la fantasia,* car elle représente un réservoir très riche pour la lecture du passé. Elle permet en effet d'avoir un aperçu non négligeable sur les représentations anciennes du harem. Cette plongée dans le passé familial révèle des aspects méconnus de la vie des femmes algériennes de génération en génération[306].

Dans *Vaste est la prison* s'égrène peu à peu l'histoire de toute la lignée familiale féminine, qui se déroule sous forme d'une quête/enquête. Son but semble de déterminer en quoi le silence des femmes de cette famille, les non-dits et les secrets qui se sont transmis de mère en fille impactent le présent de la narratrice, Isma.

[306] Cf. dans la partie III, 1.4.2. Je ou Nous, un brouillage référentiel, p. 404.

En se positionnant elle-même dans la chaîne de transmission mémorielle, en tant que femme, écrivaine, et historienne, la romancière algérienne participe à la mise en récit des histoires du passé dans l'Algérie coloniale, et instaure le lien référentiel entre passé et présent.

Car la nécessité de construire une histoire et une identité nationale commence avec la mise en perspective des récits individuels et leur interprétation.

> *[…] Devant la tante mémorialiste, je me sentis fascinée - mais aussi écorchée - par cette femme de plus de soixante ans qui, évoquant sa mère morte depuis quinze ans, et remontant dans la vie de celle-ci près de trois quarts de siècle en arrière, devenait non une fille émue ou amère, seulement une femme faisant face à une autre femme et tentant, à sa place, de revivre les orties, les épreuves de cette première destinée !*[307]

Le statut de « mémorialiste », donné à la tante maternelle permet de dépasser le lien familial pour implanter le récit mémoriel dans une chaîne féminine à valeur plus large. L'histoire de cette lignée dépasse donc la simple représentation subjective pour aboutir à une représentation plus globale qui concerne l'ensemble des femmes à travers les générations. Le récit au sujet de la grand-mère s'inscrit en référence à la condition féminine au début du vingtième siècle et dépasse le cadre strictement familial.

Husung Kirsten qui se penche plus particulièrement sur la question de l'hybridité et du genre dans *La femme sans sépulture*, considère à son tour que la quête, dans ce roman, « *se manifeste à deux niveaux : il s'agit à la fois d'une recherche de l'Histoire, dans le sens d'une généalogie foucaldienne, et d'une sorte de quête de parenté dans le sens d'une généalogie féminine […]* »[308].

Pour Assia Djebar, raconter l'histoire de sa lignée s'intègre dans un continuum transgénérationnel de femmes qui institutionnalise l'héritage de la parole-témoignage ; *« Elle me parlait. Elle disait « nous », puisqu'elle se continuait en moi »*[309], dit-elle de sa grand-mère.

---

307 *Ibid.,* p. 208.

308 Husung Kirsten, *Hybridité et genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui, op. cit.*, p. 102.

309 VP, p. 105.

Elle instaure ainsi un mode de représentation basé sur des caractères familiaux transmis qui doivent lui permettre de mieux se connaître et de créer des analogies référentielles entre les femmes du passé et celles d'aujourd'hui. *« Je restitue cette mémoire, lorsque […] je m'abîmais dans les méandres de ma généalogie : celle de ma mère, celle de l'aïeule que j'avais connue si terrible… »*[310].

En égrenant les péripéties maritales de sa grand-mère, l'écrivaine reconstruit un destin de femme, et, à travers sa trajectoire, poursuit une analyse des mœurs matrimoniales des siècles précédents. Le parcours hors norme de cette aïeule forge son caractère et éclaire l'anamnèse des générations suivantes, dans « *[…] une Algérie fantôme où les vivants, croyant vivre pour eux-mêmes, continuent malgré eux, à régler les comptes des morts pas tout à fait morts, persistant, eux, à s'entredévorer…* »[311].

La romancière raconte ainsi les mariages des filles à peine pubères avec des vieillards, les conflits d'intérêts, les secrets de famille, et le sort de toutes celles qui, de génération en génération, subissent des unions imposées. Ces conditions matrimoniales traumatisantes restent ancrées dans un imaginaire féminin lié au harem et à la condition des femmes dans la société arabo-musulmane.

On le retrouve par exemple chez Maïssa Bey, une génération plus tard, à travers une mise en récit qui démonte les mécanismes de la misère affective et l'impossibilité d'exister en tant que sujet.

> *Car il faut accepter maintenant les mensonges. La soumission. Les humiliations. En somme, le pouvoir de l'autre qui peut à présent tout imposer, tout exiger. Sans contrepartie. Parce que c'est un homme […]. Parce qu'à présent, elle est désarmée, vaincue.*[312]

Chez les deux romancières algériennes se retrouve ce sentiment dysphorique d'impuissance et de négativité qui entoure la relation entre les femmes et les hommes et débouche sur l'impossibilité de construire un véritable lien affectif. Car toutes deux remontent aux sources de l'angoisse et de l'humiliation qui accompagnent le statut des femmes de leur pays, face au poids oppressant du patriarcat arabo-musulman. De ce fait leurs énonciations recourent aux mêmes types de représentations discursives de l'oppression et d'une relation à l'Autre inscrite dans la négation du sujet féminin.

[310] *Ibid.,* p 214.
[311] *Ibid.,* p. 230.
[312] Maïssa Bey, *Cette fille-là,* Paris, Éditions de l'Aube, 2009, p. 112.

Assia Djebar dans cette anamnèse familiale s'attaque aux « *trous de la mémoire* », à une culture du secret qui achève de murer les femmes dans leur silence. La réinterprétation du passé serait alors conçue comme une passerelle qui permettrait de relire le présent pour une meilleure appréhension du monde.

Car la réactivation du souvenir implique sa réinterprétation et sa recontextualisation dans l'instant présent, ce que l'écrivaine ne perd pas de vue ; car, *« dans cette saignée de la voix, dans cet emmurement de la mémoire, vers quoi nous mènent donc aujourd'hui nos trajets de mémoire ? Où nous conduit l'archéologie de notre généalogie féminine, ainsi revendiquée[...]. »*[313], remarque-t-elle dans *L'Amour, la fantasia*.

Pour elle, cette chaîne d'évènements anciens, plus ou moins connus, a, d'une façon ou d'une autre, impacté le caractère de toutes. La composante référentielle des témoignages anciens conforte un discours d'actualité qui affirme la nécessité de l'anamnèse critique des pratiques ancestrales, patriarcales et la levée du secret au sujet d'un passé douloureux et traumatisant :

> *Cela que je n'ai jamais su, cela que ne m'a jamais raconté ma mère, ce qu'elle n'a jamais appris en mots, ce qu'elle a sans doute à peine deviné : transmission occultée et qui pourtant, disons soixante-quinze ans, non, quatre-vingt-dix ans plus tard [...] et ce sur quoi elle a fait ombre, qu'elle a plombé elle et toutes les autres femmes alors autour d'elle et avec elle [...].*[314]

Malgré les sentiments contradictoires qui accompagnent la montée des souvenirs, l'écrivaine s'attache à observer le passé familial avec bienveillance. C'est pourquoi l'histoire familiale reste gravée dans une mémoire oublieuse qui conserve le sentiment de bonheur et d'insouciance liés à l'enfance et aux souvenirs de cette période. De ce fait, on peut considérer son témoignage comme un élément référentiel d'une mémoire du harem qu'il faut préserver. Car ses récits décrivent un monde disparu, peu décrit en littérature et doivent se lire comme échantillons représentatifs de l'histoire de cette communauté.

---

313 FA, p. 144.

314 CV, p. 141.

En racontant son enfance au harem, l'auteure contribue donc à écrire un morceau d'histoire. Elle participe ainsi à la réappropriation symbolique de ce champ mémoriel où les femmes redeviennent actrices aux côtés des hommes pour la construction de la mémoire collective. La passivité qu'on leur prêtait jusqu'alors se trouve ainsi remise en question.

> *Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots-torches et des bougies dont la cire fond trop vite ? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin…*[315]

Dans ce passage de *Femmes d'Alger,* l'auteure modalise encore une fois la chaîne référentielle qui permet l'actualisation du passé et sa transmission. L'implantation de la parole dans un espace immémorial qui continue de maintenir le relais semble la seule possibilité de préservation.

Dans tous ses récits, la romancière axe ses scénographies autour de jalons temporels qui marquent à la fois le passage du temps, la rupture entre hier et aujourd'hui, et paradoxalement, la nécessité de créer des ponts pour lire le présent à l'aune du passé, et vice versa. Dans *Les alouettes naïves*, comme dans *Femmes d'Alger,* certaines parties s'intitulent « hier » et « aujourd'hui ». Tandis que dans *Vaste est la prison*, un des chapitres porte le titre de : « Avant, après ». L'évocation du passé sollicite ainsi un constant brassage des souvenirs qui vient soutenir l'interprétation des évènements du présent.

[315] FA, p. 122.

Conclusion

En établissant un autre rapport au temps, l'auteure s'autorise de nouvelles interprétations, ce qui aboutit à une réappropriation symbolique de la mémoire par la verbalisation de « *fragments de douleur et de malheurs* »[316]. Le passé apporterait ainsi, pour les femmes, une justification et un droit à exister en tant que sujet et délivrerait de ce fait un autre versant de sa vérité. Les représentations d'un univers féminin bruissant, sorti tout droit de l'enfance et des étés passés dans la famille maternelle à Cherchell/ Césarée, sont soutenues par un regard qui ne perd pas son objectivité. Il assume ainsi son rôle de révélateur d'une histoire cachée. L'écriture de l'histoire mobilise ainsi une histoire personnelle qui contribue à établir des représentations du passé tout en établissant une composante autobiographique. L'énonciation joue ainsi sur une spécularité des formes qui autorise l'auteure à établir un maillage très serré entre son histoire familiale et une histoire plus vaste, ce qui l'autorise s'impliquer en tant qu'actrice de celle-ci

Ainsi, Assia Djebar parvient à dépasser les représentations d'un monde sublimé qui feraient écran à une réalité parfois douloureuse dont les aïeules sont, dans bien des cas, les protagonistes, ou tout au moins les gardiennes. L'énonciation se fait ainsi l'écho de cette quête et agit pour la réhabilitation d'une mémoire extrêmement riche qui pourrait apporter un éclairage nouveau sur le passé.

La romancière intègre de ce fait, dans l'examen du destin national, des paroles et des voix de femmes, sources inépuisables qu'il faut empêcher de sombrer définitivement dans l'oubli. Le jeu des analepses, la mise en scène de micro-récits racontant un moment du passé, les voix des conteuses dévidant leurs histoires sont sans cesse prétextes pour ramener le passé à l'intérieur du présent. Ce jeu des temporalités qui s'entrecroisent contribue à la mise en place d'un récit qui participe à l'émergence d'une mémoire populaire. Il prend ainsi place dans le débat qui occupe le pays au sujet de l'écriture du passé. Par cette technique, l'énonciation se charge d'une visée agonique qui rejoint l'engagement des écrivains algériens qui s'opposent à une falsification de la mémoire nationale.

[316] Philippe Artières et Pierre Laborie, « Témoignage et récit historique [1] », *Sociétés & Représentations, 2002/1* (n° 13), p. 199-206. DOI : 10.3917/sr.013.0199. URL : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2002-1-page-199.htm, date de consultation : 20/4/2021.

2.2. L'implication citoyenne de Djebar à travers sa lecture de l'Histoire

Après l'indépendance, la situation du pays devient très vite problématique et la politique culturelle, comme on l'a vu, est très verrouillée, car l'État entend avoir un droit de regard sur ce qui s'écrit en Algérie. Comme le souligne Charles Bonn, « *il s'agit de textes répondant à de véritables appels d'offres* »[317], sous forme, par exemple, de prix dont le but est de canaliser les écrivains afin de les amener à une écriture maîtrisée, cadrée par la ligne du parti unique.

Pour Lila Ibrahim-Lamrous, l'engagement ne serait « *pas autre chose que la présence totale de l'écrivain à l'écritur*e »[318]. Ceci amènerait, en Algérie, les intellectuels à entrer en scène, pour défendre avec leurs mots la démocratie et le droit de tous à choisir leur langue et leur religion. Les écrivains qui vivent cette transition postcoloniale participent, au sortir de la guerre, à une mise en paroles du temps colonial dans le but de renverser la perspective et d'assurer de nouvelles représentations du colonisé. Ils parviennent ainsi à s'affirmer face à un pôle français considéré comme héritier du colonialisme d'une part, et d'autre part face à un pouvoir totalitaire algérien qui veut les garder sous contrôle.

On peut citer dans ce contexte, le récit de Mohammed Dib, *Qui se souvient de la mer,* qui aborde la guerre d'indépendance par le recourt à « *l'allégorique, au fantastique, à l'hallucinant* »[319]. La mer devient alors, selon l'analyse de Jean Déjeux, figure d'un inconscient collectif, d'une énergie oubliée durant la nuit coloniale.

Chez Rachid Boudjedra, l'expérience traumatique conjugue la représentation d'un patriarcat arabo-musulman et l'impérialisme néocolonialiste dans une forme littéraire qui remet en cause deux formes de domination [320].

Algérienne née durant la période coloniale, et ayant vécu, en tant qu'intellectuelle engagée la lutte pour l'indépendance, Assia Djebar se trouve à la croisée des chemins en tant que femme, intellectuelle et historienne. Comme le soulignent Catherine Brun et Alain Schaffner,

---

[317] Benjamin Stora : « La mémoire au cœur de l'histoire », *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 114, n° 2, 2014, p. 99-108., p. 215.

[318] Lila Ibrahim-Lamrous, « Quand les intellectuels entrent en lice », *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 51. Ibrahim-Lamrous cite Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre,* Paris, Seuil, « Point-Essais », 2000, p. 16.

[319] Jean Déjeux, *Mohammed Dib , écrivain algérien,*Sherbrooke, Canada, Naaman, 1977, p. 16.

[320] Comme le constate Kaoutar Harchi, *op. cit.* p. 184 :

« Le travail littéraire, appréhendé à partir de la croyance en son pouvoir réel et effectif, se trouve alors doté de la fonction de guérir les blessures intimes de l'écrivain – par l'exercice de la remémoration critique de certains épisodes douloureux de sa vie, notamment – ainsi que de rétablir la vérité de ce que serait, d'une part, le patriarcat arabo-musulman et, d'autre part, l'impérialisme occidental ».

[…] C'est ce rapport au droit, au juste, au légitime, à leur transgression et leur réparation mais aussi aux instances qui en préjugent et à leur mutation, aux crises de la Cité actuelle, au temps civil et aux cycles de la mémoire collective qui fonde l'attitude de l'implication littéraire.[321]

L'intellectuel qui s'implique est donc celui qui, conscient des enjeux, « *interpelle ses semblables sur des travers, des dysfonctionnements, des orientations aléatoires ou des dérives potentielles […]* »[322]. Il garde donc une relative neutralité qui le place dans la posture d'un *phare* qui se dresse, attentif et vigilant, et dont le cri, comme le chante Baudelaire, est « *répété par mille sentinelles* », « renvoyé par *mille porte-voix* »[323].

Dans ce rôle, l'écrivaine algérienne se trouve donc investie de la responsabilité d'informer et d'éclairer la société. C'est pourquoi Mireille Rosello considère que ses romans (plus particulièrement *La femme sans sépulture*), comme ceux d'un certain nombre d'écrivains de son époque, « *contribue[nt] donc à écrire l'histoire de la prise de conscience du sentiment de perte irréparable de l'Algérie rêvée comme pays indépendant, perte qui réunit paradoxalement les anciens ennemis et adversaires »*[324].

Hafid Gafaïti, pour sa part, rappelle :

[…] La démarche de Djebar consist[e] à considérer désormais la femme algérienne et arabe selon une double perspective qui est celle d'un côté, du rapport au passé et à l'Histoire et du présent-futur […] et, d'un autre côté, du rapport entre la femme et l'homme comme différences fondamentales, pour ne pas dire entre deux altérités irréductibles.[325]

Djebar entreprend de se confronter à l'histoire pour mieux comprendre les mécanismes qui sont à l'œuvre dans l'actualité algérienne postcoloniale, car elle est intimement convaincue que le poids de son occultation pèse dans la construction problématique du présent algérien.

En tant qu'historienne, elle est consciente du rôle que peut tenir la fiction dans l'écriture de l'histoire. Comme le constate Giuliva Milo, « *l'insertion du fait historique dans une fiction littéraire qui s'inscrit dans la modernité déstabilise la conception de l'histoire* »[326].

---

[321] Catherine Brun et Alain Schaffner, *Des écritures engagées aux écritures impliquées, op. cit.,* p. 166.

[322] *Ibid.*

[323] Charles Baudelaire, « *Les phares », Les fleurs du mal,* Paris, Hatier, « Nouveaux classiques », [1857], 2002, p. 18.

[324] Mireille Rosello, *Encontres méditérranéennes, Littératures et cultures France-Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 207.

[325] Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien, op. cit.,* p. 166.

[326] Giuliva Milo, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar*, Bruxelles, Peter Lang, 2007, p. 18.

De son côté, Abdelkébir Khatibi note, dans *Le scribe et son ombre* :

> *Mais déjà il faut admettre que l'écrivain n'est pas cet être possédé et inconscient qui transcrit aveuglément toutes ses impressions et sensations, que l'écriture remplit une fonction sociale et que cette fonction change suivant les sociétés et l'évolution historique, bref, que la littérature exige en plus des efforts classiques de la création une analyse politique et des choix culturels […].*[327]

C'est donc dans cette optique que se place l'écrivaine lorsqu'elle se décide à prendre parti et à faire entendre sa voix pour protester contre l'islamisme et les carences du pouvoir. La nécessité de donner une autre version des évènements du passé, sans zones d'ombre et sans manipulation reste centrale dans le projet romanesque. L'écriture de l'histoire permettrait de remettre de l'ordre dans le chaos qui submerge la jeune nation, et de revenir aux fondamentaux de la démocratie.

Car si au début de sa carrière, la romancière rechigne à investir ce champ et à participer clairement à l'écriture d'un récit national, dans la seconde période, elle est persuadée de la nécessité de s'investir et de s'impliquer pour contrer le discours officiel. C'est pourquoi dans *La femme sans sépulture,* l'avertissement réaffirme la fonction de témoignage du récit :

> *Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire…*[328]

Comme tout historien, la romancière sait que c'est dans le passé qu'il faut chercher les prémisses de l'avenir. Son discours reste un discours d'actualité qui s'ancre dans une réalité historique ; celle de la guerre d'Algérie dans la première période, à laquelle vient s'ajouter celle de l'Algérie postcoloniale, avec son lot de désillusions et d'indignations, dans la suivante. Il s'agit d'exposer une société civile qui se met en place et ses difficultés à parvenir à une lecture authentique et dédramatisée des périodes précédentes.

[327] Abdelkébir Khatibi, *Le Scribe et son ombre*, Paris, La Différence, 2008, p. 7.

[328] FS, Avertissement.

Nous allons donc examiner comment progresse, chez cette romancière, le point de vue historique dès lors qu'elle doit trouver dans le passé les germes de la violence du présent. Comment et pourquoi elle est convaincue qu'il faut aller chercher dans l'écriture de l'histoire – ou son occultation – les causes de la guerre civile. Et pourquoi, le problème linguistique comporte une dimension historique qui en fait une des causes de cette situation explosive.

Nous verrons donc comment le récit du passé représente, pour elle, une urgence de faire l'inventaire et d'effectuer une pause pour réfléchir sur le devenir du pays.

2.2.1. Des petits fragments d'histoire pour écrire la grande Histoire

Au début de sa carrière, on a souvent reproché à Assia Djebar de ne pas s'intéresser au cours de l'histoire[329] ; en effet, dans ses premiers romans, *La soif* et *Les impatients*, l'auteure s'est résolument placée du côté de l'affectif et d'une peinture de la société qui préfigurent déjà son intérêt pour la cause des femmes. Ses personnages sont soumis à des expériences qui rendent compte de la difficulté à vivre certaines situations au quotidien, ce qui, comme le remarque Charles Bonn, dans sa thèse sur *le roman algérien contemporain de langue française,* peut paraître anachronique dans cette Algérie en guerre[330].

Car la construction d'une idéologie nationaliste fait appel d'abord aux intellectuels en tant que porte-paroles privilégiés du discours et du débat politiques.

Nous avons rappelé dans le chapitre précédent les pressions exercées en Algérie sur les écrivains qui sont sommés de participer, par leurs récits, à l'effort national en adhérant au discours dominant préétabli. Ceux-ci se voit donc investi d'un rôle à tenir dans le mouvement révolutionnaire, même si l'exercice de l'écriture, solitaire et personnel par excellence, se plie mal à un embrigadement, même au nom de la cause la plus noble.

---

329 Abdelkébir Khatibi constate à ce sujet dans son essai, *Le roman maghrébin, op. cit.,* .p. 53 : « [...] Des révolutionnaires algériens ont trouvé indécent le fait que Djebar ne se préoccupe dans ce livre que du problème sexuel, alors que l'Algérie était en proie à une guerre effroyable. A-t-on vraiment compris que pour les personnages de *La soif,* la découverte du corps est aussi une révolution importante ? ».

330 Charles Bonn, *Le roman algérien contemporain de langue française : espace de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de doctorat d'État, Université de Bordeaux 3, 1982, p. 85.

Au lendemain de l'indépendance, en Algérie comme en France, l'histoire peine à s'extraire des ressentiments et des non-dits. L'historien Mohammed Harbi déplore à ce sujet :

> *On parle depuis 1962 de décoloniser l'histoire. Toutefois, la production historique et sociologique… est, à bien des égards, une anthologie de la falsification et de la dissimulation. Des pans entiers d'histoire ont été voués au silence…*[331]

Catherine Milkovitch-Rioux rappelle les manipulations qui ont présidé à l'écriture de l'histoire des deux côtés de la Méditerranée **:**

> *[…] En Algérie [l'histoire] fut écrite sous la forme d'un récit épique fondateur qui occultait les divisions internes du mouvement de libération [tandis qu']en France, les « opérations effectuées en Afrique du Nord » demeurèrent longtemps les « évènements » d'une « guerre sans nom » mentionnée dans le chapitre « décolonisation » des manuels scolaires.*[332]

Après l'indépendance, les repérages pour son premier film mettent Assia Djebar en contact du peuple des campagnes et lui révèlent une autre face de la guerre. Elle découvre des populations qui, après avoir été très éprouvées durant cette période, se voient par la suite, peu représentées sur l'échiquier politique. De plus, le pays est confronté à de multiples crises qui provoquent un sentiment de désillusion chez les Algériens.

C'est le moment pour l'écrivaine-historienne de prendre du recul afin réexaminer tous ces évènements d'une façon objective sans tenir compte des tentatives de manipulations populistes et de la volonté politique de garder la mainmise sur l'histoire. Assia Djebar, au sujet de la guerre d'Algérie, prend le parti de ne pas se cantonner au champ de l'histoire qui nécessite une démarche rigoureuse et scientifique. Car ce travail demanderait sans doute de consulter des références et des archives auxquelles elle ne pourrait avoir accès. Néanmoins, comme beaucoup d'écrivains algériens, elle éprouve le besoin de revenir sur ces évènements.

À l'indépendance vient le temps d'une anamnèse réparatrice. Les Algériens (se) racontent pour se libérer du poids d'un passé douloureux. La lecture de la guerre d'Algérie relève donc, pour la romancière, d'un besoin de faire le point sur cette période en mêlant à ses propres souvenirs, les témoignages qu'elle a eu l'occasion de réunir au Chenoua.

---

331 Mohammed Harbi, *Aux origines du FLN*, Paris, Seuil, 1995, p. 61.

332 Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie, op. cit.*, p. 11.

La fiction devient un outil pour rendre cette mise en récit plus vivante et plus accessible. D'un autre côté, l'engagement citoyen révèle une intention de l'auteure de peser sur l'écriture de l'histoire. Elle doit en effet en prouver la capacité des textes littéraires à imager le passé pour remodeler l'imaginaire collectif, en créant toutefois un référent solide et documenté.

Comme le remarque Kaoutar Adimi, « *notre mémoire est la somme de nos histoires* »[333] ; mais on pourrait rajouter avec Rachid Boudjedra *« la mémoire n'est pas organisée de façon régulière, d'une façon normalisée et normative. Elle tourne sur elle-même interminablement* »[334], et souvent elle fait retour lorsqu'on tente de la faire taire. Comme l'affirme Henry Rousso,

> *On doit comprendre l'événement dans toutes ses dimensions, dans son déroulement comme dans sa postérité, pour embrasser l'étude de ses représentations dans l'imaginaire collectif depuis le moment où les acteurs ont commencé à anticiper, dans l'espoir ou dans la crainte, de possibles sorties de guerre.*[335]

La mémoire peut se révéler « *trompeuse, manipulable, incomplète* », constate Stora, même si « *la question mémorielle est, à part entière, un objet de l'histoire* »[336].

Dans *les enfants du nouveau monde,* l'écrivaine met en scène un panel de personnages dont la plupart sont des femmes. Elle raconte leur quotidien dans une petite ville de l'intérieur, la façon dont ils vont se confronter, souvent malgré eux, à des situations provoquées par la guerre et la résistance au pouvoir colonial. À travers leurs réactions et leurs prises de position, elle tente de saisir le mouvement qui les pousse à s'impliquer dans le combat nationaliste.

Dans ces micro-récits autonomes, elle installe également un contexte qui reproduit la vie dans l'Algérie de l'époque. L'histoire sociale de ce pays prend ainsi, dans l'énonciation, une dimension référentielle qui encore une fois, prouve que la littérature peut se mettre au service des représentations du passé et apporter un éclairage objectif sur une période donnée.

---

333 Kaoutar Adimi, *Nos richesses,* Paris, Seuil, 2017, p. 13.

334 Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité,* Paris, Denoël, 1987, p. 16.

335 Henry Rousso, « Les raisins verts de la guerre d'Algérie », *La guerre d'Algérie (1954-1962),* Yves Michaud (dir.), Paris, Odile Jacob, « Université de tous les savoirs », 2004, p. 128.

336 Benjamin Stora, « La mémoire au cœur de l'histoire », *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 114, n°2, 2014, p. 100.

La romancière prolonge cette démarche dans *Les alouettes naïves,* et entreprend cette fois, de raconter la guerre sous un angle peu étudié : la vie dans une des bases arrière du FLN en Tunisie. Elle décrit la manière dont la lutte nationaliste se poursuit hors des frontières, ainsi que les dernières négociations qui annoncent l'indépendance.

Cependant, de nombreux critiques ont noté une véritable indétermination historique qui peut sembler étonnante pour un récit écrit à une période de mobilisation nationale.

> *Dans* Les alouettes naïves*, l'indétermination savamment combinée du temps, de l'espace et des situations joue du ballotement de l'énonciation, imposant la discontinuité au niveau du discours : l'histoire n'est lisible qu'à l'intérieur d'un champ sémiotique suscité par la dérobade du sens et le souci métalinguistique. L'Histoire n'est pas plus que dans l'œuvre précédente le véritable objet du texte. Elle demeure une ouverture vers l'investigation psychologique.*[337]

On peut néanmoins considérer que ces romans établissent une représentation de la société indigène aux prises avec la guerre et qu'on peut les assimiler à une écriture de témoignage. Car pour l'auteure, l'homme en tant que colonisé doit servir de référent à l'histoire ; sa vie au quotidien est le reflet le plus parfait des évènements qui s'écrivent ; il est à la fois l'acteur et le témoin le plus sincère.

> *Assis par terre sous la lampe, Bachir décrivait le feu dans la ferme, et la révélation qu'il en avait eu : de la beauté vive qui brûle et qui se brûle… Il expliquait mal, mais Lila s'étonnait qu'il ait pu agir – « mon premier acte », disait-il avec une fierté juvénile – libéré ainsi de l'acte même, « sans passion ». Il réfléchissait avec une concentration soudaine. - Peut-on agir sans passion, ou plutôt sans violence et sans haine ?*[338]

Dans cet extrait des *Enfants du nouveau monde*, on retrouve à travers le personnage de Bachir (un jeune homme qui vient de brûler la ferme d'un colon et qui se réfugie chez sa cousine Lila), une représentation de l'approche djebarienne qui donne à voir des sujets emportés presque malgré eux par l'engrenage de la guerre. Ainsi, Lila sera arrêtée et emprisonnée uniquement à cause de la présence de Bachir chez elle.

---

[337] Beïda Chikhi, *Littératures maghrébines d'expression française, op.cit.*, p. 85.

[338] EM, p. 252.

L'écrivaine semble plus intéressée à exposer des déterminismes individuels qui, additionnés, établissent le lien référentiel à une situation plus globale. Pour elle, chaque sujet constitue la pièce d'un immense puzzle dont l'ensemble représente la société algérienne. Elle parvient ainsi à créer une mise en tension entre le quotidien d'une communauté citadine d'apparence routinière, et une situation de guerre.

Assia Djebar s'attache donc à établir, dans ses romans, un autre rapport à l'histoire ; son propos est d'intégrer l'histoire de l'individu à la grande Histoire, de lui donner une dimension humaine. De cette manière, elle contourne les stéréotypes bâtis sur des slogans du FLN. Elle ne raconte pas l'héroïsme, et ne veut pas contribuer à écrire un récit épique de la guerre, avec ses héros, ses actions d'éclat, et tout l'imaginaire de feu et de sang qui s'y inscrit. Elle essaie au contraire de reproduire l'intimité d'une routine qui doit se soumettre à ces impératifs de guerre ; dire la station des hommes au soleil soumis à des contrôles policiers et à des vexations incessantes qui touchent à leur dignité (*Les enfants du nouveau monde*) ou le quotidien des réfugiés affluant aux frontières, séparés de leur famille, désorientés et démunis (*Les alouettes naïves)*.

L'énonciation se fait le miroir de ces peurs et de cette difficulté à vivre dans des conditions qui perturbent le quotidien des populations civiles ; « *Ceux-là ont peur ; il sait, lui, que la peur seule cache bien tout le reste. Il baisse les yeux : l'homme gît dans la poussière, plié en trois, aux genoux, à la tête. « Un chien mort, pense-t-il, un chien crevé ! » »*[339]. L'écrivaine ajoute cependant dans ces deux romans quelques scènes marquantes qui racontent la torture des militants algériens et la manière dont se déroulaient les interrogatoires, en référence au rôle sombre des forces françaises qui continuent longtemps après de nier l'usage de la torture.

> *Saidi est mort, ils l'ont tué ! […] Le commissaire Martinez et ses hommes viennent de rendre son corps à sa femme… -Mort sous la torture, tu crois ? […] On répète les quelques renseignements obtenus : la voiture de police est venue en trombe au quartier du fleuve ; on a jeté devant la femme et ses enfants, le corps recroquevillé de Saidi.*[340]

[339] *Ibid.,* p. 20.

[340] *Ibid .,* p. 243.

Nadjia ouvrit encore les yeux […]. Son pied était devenu insensible, elle ne sentait qu'un poids lourd au bout de sa jambe droite, celle-ci donnant l'illusion de s'être transformée en poutre […]. Elle les regardait alors, chacun des quatre devenant tour à tour le nocher de sa barque aux Enfers, dans le délire qui l'enserrait.[341]

L'historien construit son texte sous forme d'une narration qui « *trie, simplifie, organise* » et de ce fait, « *un événement n'est jamais saisi directement et entièrement ; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages, disons à travers des tekmeria, des traces* »[342], affirme Charles-Victor Langlois.

C'est pourquoi Assia Djebar espère, en dessinant des tranches de vie, se mettre au plus près des réalités d'une population portée par les aléas de ces temps incertains. Car l'histoire est constituée de traces, d'une accumulation de faits quotidiens vécus par des populations à un moment donné. Ainsi, elle se place dans une nouvelle perspective de l'histoire théorisée dans les années mille-neuf-cent-soixante-dix par l'école italienne représentée par Carlo Ginsburg, Eduardo Grendi et Giovanni Levi. Pour ces spécialistes, l'histoire doit pouvoir s'envisager comme un procès expérimental qui mettrait au premier plan les individus et les évènements qui constituent leur existence. Pour eux, ces petites tranches de vie anodines, cette micro-histoire[343]qui s'attache aux traces et aux individus laisseraient apparaître un autre versant de l'histoire et de la société à un moment donné, et permettraient l'observation d'organisations et d'objets encore inexplorés.

Car disent-ils, « *d'une manière générale, la micro-histoire critique la tendance alors courante à détruire le personnage, et à donner des hommes des descriptions peu réalistes tout en leur attribuant des psychologies peu probables* »[344].

---

[341] AN, p. 250-251.

[342] Charles-Victor Langlois, Charles Seignobos*, Introduction aux études historiques* (1898), Paris, Kimé, 1992, p. 65-67, cité par : Morsel, Joseph. « Traces ? Quelles traces ? Réflexions pour une histoire non passéiste », *Revue historique*, vol. 680, n° 4, 2016, p. 813-868, p. 815.

[343]Cf. Françoise Appy, « La micro-histoire, ou le « paradigme de l'indice », *site Appy-histoire*, mis en ligne le 9 juin 2012, date de consultation : 5 juin 2021 :

« La micro-histoire procède à une réduction d'échelle et s'intéresse à des individus non considérés comme représentatifs d'une catégorie sociale. Ce faisant, elle n'écarte pas pour autant l'histoire globale et l'étude individuelle n'est pas contradictoire de l'étude sociale. La micro-histoire envisage l'aspect social comme un ensemble d'interrelations mobiles. Elle se donne donc pour but l'étude des objets de taille limitée dont l'interprétation permet l'accès à des aspects ignorés par l'histoire quantitative. On considère qu'elle est constituée de deux éléments complémentaires : une reconstitution du vécu inaccessible et la mise en évidence de structures invisibles sous-tendant ce vécu ».

[344] *Ibid.*

2.2.2. Une analyse critique du passé

ÉCRIRE donc – or dans ce mot à la fois de décision et d'inscription soudaine, écrire, c'est aussi crier… Crier d'abord de déréliction. Désir d'écrire pour sortir de soi-même, brandir cette seule arme, cette épée obscure qui, seule, vous amènera – non à vous fermer ni à vous murer, ni même à opposer votre différence et ressusciter en vain les rancunes passées. Non ! Vous cherchez, vous repérez les traces au hasard, les plaies demeurées ouvertes des Ancêtres ; dans cette vulnérabilité, vous dialoguez en silence avec des auteurs morts ou vivants-, toute lecture devenant appel à l'aide, curiosité haletante, esprit cherchant, à tâtons, quelque écho.[345]

Chez Assia Djebar, le métadiscours tourne sans cesse autour des déterminismes de l'écriture pour justifier son implication dans la mise en récit de l'histoire et l'importance de cette matière dans le processus de catharsis. Comme elle, Benjamin Stora souligne l'occultation du passé en Algérie et la cristallisation dangereuse autour d'un référent guerrier qui ne permet pas à l'Histoire de s'écrire.

[Il y a eu] la mise en place d'un imaginaire guerrier comme ultime référence. Cela a permis l'occultation de la dimension politique du combat, des acteurs et des événements. Le référent guerrier a dominé le champ intellectuel et le champ politique, produisant un impossible oubli. L'existence d'une amnésie impossible particularise, par-dessus tout, la société algérienne dans ses rapports à cette guerre.[346]

Chacun des quatre romans de notre étude apporte un éclairage particulier sur une époque plus ou moins lointaine. Nous verrons donc comment, au fil de ses récits, l'écrivaine parvient à inscrire des représentations historiques dont la fiabilité n'est pas remise en question. Comment, à travers le discours fictionnel, on parvient à appréhender l'histoire d'une guerre et à se faire une idée précise de son contexte.

---

345 Assia Djebar, *Littérature et transmission*, *op. cit.*, p. 17.

346 Benjamin Stora, « L'histoire de l'Algérie, source, problèmes, écriture », *Insanyat,* 25-26/ 2004, par.11. URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/6476 ; DOI : https://doi.org/10.4000/insaniyat.6476, date de consultation : 28/12/2020.

2.2.3. La fiction au service de l'Histoire, les romans d'Assia Djebar

Le pouvoir référentiel de l'histoire devient, dans l'Algérie postcoloniale, un enjeu politique et culturel, car il offre un socle sur lequel va s'écrire le roman national. En Algérie (comme dans les autres pays du Maghreb), la tradition orale reste un mode de transmission privilégié qui accompagne la construction du souvenir en privilégiant la mémoire de la famille ou de la tribu. Mais la mémoire populaire liée à cette tradition se démarque de plus en plus de l'historiographie officielle et souvent la contredit ou en dévoile des pans obscurs.

L'histoire trouve dans les romans un terrain d'investigation qui vient donner un complément d'informations, dans la mesure où ceux qui prennent la plume à l'indépendance pour offrir leurs souvenirs ont vécus ces évènements. Ils sont en mesure de donner une interprétation qui viendra se croiser avec d'autres pour établir une version de l'époque. La composante référentielle de ces écrits peut donc en faire des instruments pour étudier ce domaine.

Les romans d'Assia Djebar se placent en continuité avec une lecture du passé qui fait intervenir l'oraliture, en tant que référent d'une histoire qui se perpétue grâce au discours intergénérationnel. Pour elle, cette histoire non écrite garde un degré référentiel suffisant pour qu'on puisse la considérer comme fiable, et l'utiliser en tant qu'archive; elle devient un enjeux supplémentaire pour l'anamnèse. Les témoignages oraux ont alors pour but de recouper les récits produits par les historiographes des deux camps et permettent de recontextualiser certains évènements afin de les envisager sous un angle différent.

Dans *Les enfants du nouveau monde* et *Les alouettes naïves*, l'énonciation se met au service d'une représentation de la société indigène en contexte de guerre et de domination coloniale, tandis que dans la seconde période elle ouvre l'ère de la désillusion. En examinant le présent à l'aune du passé, l'auteure espère y trouver des explications ou des justifications.

Il s'agira donc pour nous d'examiner comment se construisent les liens entre les deux périodes et comment les récits parviennent à établir une dimension référentielle suffisante pour légitimer ces représentations du passé en tant que traces et écriture de la guerre. Mais surtout, il s'agira d'établir les connexions qui entre littérature et histoire éclairent l'engagement éthique de l'écrivaine.

- *Les enfants du nouveau monde*

Les enfants du nouveau monde, roman paru en 1961, raconte une série de situations liée à la guerre à l'intérieur d'une petite ville algérienne. Comme au théâtre, on assiste à la mise en scène en petits tableaux de la vie des indigènes d'une cité, durant la guerre d'indépendance. Chacun d'eux constitue un chapitre (ou un acte) qui évoque une situation qui réfère à une réalité sociale et à une manière de percevoir la guerre. L'analogie avec une pièce de théâtre est suggérée, dès les premières pages, par la liste des personnages, ainsi que par l'unité de temps (l'action se déroule en vingt-quatre heures) et d'espace (une petite ville algérienne essentiellement centrée autour de la place principale).

Chérifa, Lila, Salima, Hassiba, Touma ou encore Khaled, Bob et Ali constituent chacun le personnage central d'un tableau, et autour de chacun d'eux gravite un certain nombre de personnages annexes qui viennent compléter le tableau. Tous ces protagonistes sont mis en situation pour représenter, chacun à sa façon, un versant de l'histoire. À travers eux, l'auteure s'attache à décortiquer les rouages de l'engagement nationaliste et à étudier comment et pourquoi certains, comme Hakim ou Touma, vont choisir le camp adverse.

> *Est-ce sa faute s'il a, voici dix ans, choisi ce métier ? Quatre enfants à nourrir, une femme ; de plus une vieille mère […]. Lui, Hakim, poursuivra ce sale métier (et il répète : « ce sale métier »), jusqu'à la fin si nécessaire*[347].

Hakim représente ainsi le collaborateur, celui qui trahit son camp, tout comme Touma. Pour Chérifa, qui vit cloîtrée dans sa petite maison, la question qui se pose autour du mot « agir » peut se lire comme une première étape de la réflexion et de l'engagement nationaliste.

> *[…] Comment prendre pour la première fois la décision d'agir ? Comment « agir » ? Mot étrange pour celle qu'emprisonne l'habitude […]. Elle voit surgir, riche de promesses et de fruits : « Agir ! Moi ? Moi ?… Peut-être est-ce ce que se dit Chérifa ; peut-être se prend-elle pour une personne familière de la pénombre et qui aurait par hasard heurté le soleil […]. Mais Chérifa n'a plus à s'appuyer sur des mots. Elle a décidé. Immobile, elle vibre pourtant : une flèche au début de sa trajectoire.*[348]

[347] EM, p. 71.

[348] *Ibid.,* p. 120-121.

Lila, la jeune femme émancipée vit son arrestation comme une révélation qui donne un sens à sa vie : *« Enfin, me voici donc », se dit Lila, comme si depuis longtemps elle devait arriver là, sur cet horizon. « Enfin »… et elle suit ses gardes dans la prison neuve […] »*[349]. L'engagement se conçoit ainsi pour cette jeune femme, comme une manière de se retrouver elle-même, et la torture même devient une épreuve initiatique pour accéder à ce nouveau monde.

Hassiba est une jeune lycéenne qui part pour le maquis, portée par son rêve idéaliste. Elle évoque, par son prénom, un personnage réel, une jeune femme morte sous la torture, Hassiba Benbouali. L'analogie est accentuée par l'âge de la protagoniste et son statut de lycéenne qui établissent la similitude entre les deux parcours. Elle reste néanmoins le seul personnage de cette narration à référer directement, par l'onomastique, à un acteur réel de cette guerre. Cette jeune fille porte avec Salima, la jeune institutrice torturée, un discours qui laisse percevoir l'état d'esprit des très jeunes filles qui s'engagent.

Ali, lorsqu'il essaie de convaincre son épouse, Lila, de la nécessité de l'engagement nationaliste, apporte dans l'énonciation la dialectique politique du parti et des intellectuels engagés :

> *[…] Il expliquait avec un didactisme patient pourquoi ces êtres qui se réfugiaient dans n'importe quel délire […] n'étaient que des victimes. « On ne peut se libérer que par la conscience, et, dans notre pays, la plus nécessaire est la conscience politique… ». Le discours commençait puis débordait sur l'avenir […] »*[350]

C'est ainsi que les protagonistes sont portés par la conscience aiguë de participer à une période décisive et d'être soumis individuellement, à une cause qui les porte.

Si l'auteure donne de temps à autre la parole au camp colonial, qui reste pour elle le camp adverse, son but n'en reste pas moins d'exposer l'objectif commun à tout un peuple, l'utopie qu'est la construction d'un *nouveau monde*. Néanmoins, à aucun moment, elle ne réfère à un événement précis de cette guerre ; seule compte la mise en situation des personnages, car leurs réactions, leurs motivations et leurs états d'âme, doivent suffire à camper une époque et à expliquer la dynamique de la lutte nationaliste.

[349]*Ibid.*, p. 271.

[350] *Ibid.*, p. 151.

La référence au lieu « la montagne »[351], traduction française du « djebel » arabe, devient une expression métaphorique qui délimite l'espace de la guerre ; l'expression globale d'un espace non délimité qui caractérise à lui seul le combat. « « *La montagne ! Je vais à la montagne ! » […] Elle sent la vérité comme une lumière […] la Révolution, c'est pour tout le monde, pour les vieux, pour les jeunes. Je veux donner mon sang pour la Révolution* »[352], affirme dans ce récit la jeune Hassiba, heureuse de rejoindre le maquis.

Cette désignation, la « montagne » apparaît d'ailleurs dès l'incipit, en référence à l'attitude des femmes recluses face à un spectacle lointain et abstrait : « *[…] Chaque mère avec sa couvée assise là […], des heures entières […] de contempler avec calme le spectacle qu'avait annoncé la garde et qui commence : la montagne dans les feux de la lutte* »[353].

L'écriture réaliste confronte deux formes antagonistes qui représentent l'ampleur du malentendu et de l'incompréhension qui se creusent entre les deux communautés et pointe la subjectivité de deux discours communautaires qui s'affrontent.

> *[L'Européen] L'homme ne pouvait taire sa colère devant cette masse anonyme qui le méprisait, au sein de laquelle, lui semblait-il, sa femme […] avait dû être absorbée, puis violentée.*
>
> *[Les Arabes] -Voilà une vraie femme ! Elle est à féliciter. Elle s'en foutait que ce soit un Arabe !… - C'est comme s'il avait couché avec toutes les Européennes de la ville.*[354]

L'engagement de l'écrivaine se donne à voir à travers cette exposition d'une double réalité, d'un référentiel discursif à deux niveaux. Cependant, le langage est très convenu et peine à sortir des images d'Épinal qui donnent au sentiment national une connotation naïve et édulcorée. L'œuvre, en s'attachant à une description pointilleuse du quotidien et à une peinture des sentiments assez romantique, ne parvient pas à sortir des sentiers battus du discours idéologique. Du point de vue énonciatif, elle n'aboutit pas à un véritable ancrage référentiel dans le champ historique.

---

351 On pourrait penser qu'avec cette désignation, Djebar prend le contrepied d'un discours colonialiste qui, durant la guerre d'Algérie, appelait les maquis algériens par ce nom arabe de Djebel. Il faudrait alors y voir une connotation nationaliste.

352 EM, p. 207.

353 *Ibid.,* p. 13.

354 *Ibid.,* p. 147.

Les enfants du nouveau monde pourrait en fait référer à n'importe quelle lutte anticolonialiste ; seul le protocole nominal permet de situer ce texte dans un contexte maghrébin, ou arabe. Car le titre annonce déjà l'idéalisation du processus nationaliste. La métaphore du « nouveau monde » se lit comme un lieu commun de toutes les révolutions populaires

Avec ce premier récit portant sur la guerre, l'auteure se met déjà dans la posture de l'écrivaine engagée qui tente de contredire la doxa colonialiste. Cependant, concernant son implantation dans la littérature de guerre, on lui a beaucoup reproché à l'époque, un déficit référentiel qui fait de son récit un document peu représentatif, ou du moins incapable d'énoncer une vérité historique. Car, en adoptant un parti pris de neutralité concernant les représentations des violences guerrières, elle ne parvient qu'à une vision globale et généralisatrice de toutes les situations de guerre.

On peut néanmoins arguer qu'à l'époque, Assia Djebar a subi quelques pressions pour s'engager dans un type de littérature qui ne lui convenait pas. En décrivant des situations de conflit, elle a donné à voir la réalité du quotidien, une forme de micro-histoire d'un présent de guerre tout aussi représentatif d'une époque et de son contexte. Cette démarche littéraire confirme l'engagement politique (malgré les reproches qu'on lui a faits), et affirme la solidarité de cette jeune écrivaine à son peuple.

De ce fait, les modes de représentation de la guerre se déclinent à l'intérieur de l'énonciation sous la forme d'un processus en marche qui s'étend peu à peu à l'intérieur de la communauté indigène. Les protagonistes se trouvent pris dans un mouvement interne qui impacte leurs actions et provoque leur engagement. On perçoit ainsi l'émergence de déterminismes nationalistes qui permettent à une conscience collective de se construire, y compris chez les femmes et les adolescents.

- *Les alouettes naïves*

Dès les premières pages des *Alouettes naïves*, l'auteure plante le décor dans le quotidien d'un camp de réfugiés (« *c'était une journée comme les précédentes* » est répété deux fois dans l'incipit) et inscrit le récit dans un espace-temps lié à la fin de la guerre :

> *[…] Je regardais enfin les rescapés de la guerre : ils nous faisaient face, tournaient le dos à l'horizon, « les frontières », disaient-ils paisiblement, comme si, dressés devant le ciel, ce n'était pas au bord d'un cratère qu'ils attendaient mais tout contre l'avenir, ce mot riait de certitude au fond de leurs yeux de vieillards hâves et bibliques […].*[355]

Encore une fois, l'auteure joue sur une présence-absence de la guerre qui n'est représentée qu'à travers les sentiments qu'elle suscite chez les rescapés. « *L'avenir* », métaphore de l'indépendance tant attendue s'oppose au « *cratère* » qui fait référence à la guerre elle-même, volcan dont ils ne semblent plus craindre la violence ; on peut ainsi supposer dès cette première page que l'issue de ces évènements est proche. Cependant, cette référence à une indépendance imminente ne trouve pas d'échos immédiats et ne se confirmera qu'à la troisième partie, lorsque le récit s'implantera dans la période des « négociations ».

Assia Djebar a souvent affirmé qu'elle avait voulu éviter les stéréotypes guerriers ; les faits de guerre, les coups d'éclat sanglants ne font pas partie de son projet. Dans un entretien avec Michael Heller, en 1988, elle précise d'ailleurs, « *cette guerre qu'on montre toujours comme étant la chose la plus terrible [...] je l'ai vécue sous son aspect d'engagement joyeux [...]. Je n'ai jamais connu les horreurs de la guerre [...] »*[356].

Dans le récit, le narrateur, Omar, se fait l'écho de ce projet auctorial puisqu'il affirme vouloir éviter le « *discours stéréotypé d'un nouveau monde à construire*[357] auquel il prête une connotation « romantique » :

---

[355] AN, p. 15.

[356] Conversation avec Michael Heller, Cologne, 12/5/1988, *Cahier d'Études Maghrébines, spécial Assia Djebar,* 1991, *op. cit.,* p. 37.

[357] *Ibid.*

J'aurais pu, pourquoi pas, m'appuyer sur ce romantisme d'adolescent pour le débiter en discours, parler moi aussi de la lutte, de la victoire à venir, de la souffrance et, surtout, Dieu comme j'étais naïf, de la chance que nous avions d'être nés à une époque où notre pays allait accoucher de sa libération.[358]

L'analepse « *Dieu, comme j'étais naïf* » qui pointe les illusions déçues du discours d'indépendance rappelle que le roman a été écrit en partie après cet évènement et se fait l'écho des doutes qui commencent alors à poindre en Algérie. Ce désenchantement se lit déjà dans la préface du roman :

Tantôt le présent apparaît à son tour misérable (nos insuffisances, nos incertitudes) et notre passé plus solide (chaîne des ancêtres, cordon ombilical de la mémoire). Par ce tangage incessant, et parce que nous faisons constamment le grand écart entre le passé paralysé dans le présent et le présent accoucheur d'avenir, nous, Africains, Arabes et sans doute d'ailleurs, nous marchons en boitant quand nous croyons danser, et vice versa. C'est pourquoi nous nous demandons parfois si nous avançons.[359]

Assia Djebar s'attaque dans ce récit, à un aspect assez méconnu de la lutte. Car l'action aux frontières a joué un rôle extrêmement important[360], et le soutien des pays limitrophes a été peu traité dans la littérature algérienne. Comme le souligne Charles-Robert Ageron, *« cette bataille des frontières aux aspects multiples, souvent passée sous silence ou trop minimisée, mérite pourtant une étude détaillée, rendue, il est vrai, difficile par l'abondance et la dispersion des informations »*[361].

---

358 *Ibid.,* p. 19.

359 Préface AN. Cette présentation a été publiée dans *Jeune Afrique* en octobre 1967, quelques jours avant la parution de l'édition originale.

360 Alain Fau, Gabriel Mifsud « Une guerre d'une rive à l'autre », *Récits en écoute, Les frontières enjeux stratégiques de la guerre*, https://www.google.com/ grandensemble-media.fr/frontieres-enjeux-strategiques-de-guerre, date de consultation : 26/12/2020.

« En effet, le FLN est soutenu par la Tunisie de Bourguiba devenue, progressivement à partir de 1956, une véritable base arrière de l'insurrection algérienne. Le FLN a son siège à Tunis et l'ALN (armée de libération nationale) des camps d'entraînement situés près de la frontière algérienne. L'objectif militaire de l'ALN est de faire entrer le plus possible de forces en Algérie pour soulager les combattants de l'intérieur. À partir de juillet 1957, une ligne de défense armée (la ligne Morice) court le long de la frontière sur 450 km ».

361 Charles-Robert Ageron, « Un versant de la guerre d'Algérie : la bataille des frontières (1956-1962) », *La revue d'histoire moderne et contemporaine,* 1999, p. 349.

L'ambition de l'auteure semble être de traiter le thème de la guerre à travers de nouvelles représentations de l'histoire afin d'en exposer d'autres facettes. On peut également concevoir que, très vite dans cette période d'immédiat après-guerre, celle-ci ressent la nécessité de raconter cette période telle qu'elle l'a vécue, dans sa contemporanéité. Elle se place donc dans une démarche innovante puisqu'elle base son récit sur une histoire du temps présent qui assure une mise à distance du passé récent pour mieux en comprendre les enjeux. Cette mise en parole de l'histoire établit la représentation d'un peuple multiple, ouvert sur la modernité, et surtout prêt à laisser derrière lui les souffrances et les haines.

Car la romancière a tenté dès cette époque de se démarquer d'un discours normatif institutionnalisé par le nationalisme algérien, et qui ferait l'apologie de la guerre ; de ce fait elle s'inscrit déjà une perspective agonique. Elle ne cède donc pas à des procédés de représentation de la guerre en tant que telle. Celle-ci reste l'événement sous-jacent qui induit toutes les situations dans lesquelles évoluent les personnages, mais elle ne se montre qu'au travers d'une indétermination référentielle calculée.

Malgré l'incipit qui pourrait faire croire à un récit consacré aux réfugiés et aux camps, on se rendra compte, peu à peu, que la scène d'énonciation se base essentiellement sur la vie à Tunis d'un petit groupe d'intellectuels algériens qui constitue l'arrière-garde du FLN dans ce pays.

La troisième partie*, aujourd'hui,* est ancrée dans un présent de la narration qui inscrit le récit dans le processus de paix en train de se concrétiser, au cours des quelques mois qui précèdent la conclusion de la guerre.

Les repères temporaux qui jalonnent le texte affirment l'importance du processus qui s'accomplit et, par cette modalisation, l'implantent dans l'espace-temps historique des accords d'Évian.

Au moment où les personnages de Nfissa, Omar, et Rachid se retrouvent par hasard à Tunis, l'imminence de l'indépendance fait naître un sentiment aigu de l'histoire chez les Algériens. Cependant, les représentations de ce processus en cours restent floues et n'occupent pas les devants de la scène énonciative ; elles sont l'objet d'une mise en abyme qui à la fois confirme leur importance et les place en périphérie de la narration principale. Elles ne se développent, en effet, qu'à travers des conversations entre quelques protagonistes comme Omar et Rachid ou dans des discussions de café.

Ainsi l'auteure joue sur cette fixation des repères temporaux pour déterminer le contexte historique : « *[...] Pourtant la dernière phase de la lutte débute, nous le sentons et tous les exilés se mettent à vivre au futur dans leurs rêves [...] comme si ces journées n'étaient que l'ombre du présent des autres [...] »*[362]. Dans ce roman, elle aborde l'aspect politique de l'organisation nationaliste sous forme d'une exposition assez réaliste de l'appareil politique de l'armée de libération. On peut y déceler des références à sa propre vie, et une connaissance personnelle de cette organisation qu'elle a eu l'occasion de côtoyer à Tunis. On trouve ainsi, tout au long de la dernière partie, l'expression d'une pensée objective qui ne se laisse pas enfermer par l'illusion d'une situation idyllique.

L'écrivaine s'applique en effet à préserver le parti pris d'objectivité qui est toujours le sien. La scène d'énonciation reste au plus près d'une vérité politique et historique peu connue et n'hésite pas à montrer l'envers du décor : « *Mais la guerre n'est plus qu'au stade du jeu et des calculs. La politique reprend le dessus. [...] »*[363] / *« [...] Ce jour où l'échec des négociations se confirmait [...] »*[364]. Le discours historique se file à travers des dialogues entre des personnages secondaires dont le seul rôle est de supporter un ensemble de points de vue sur ce sujet.

> *Les négociations vont reprendre. Les dernières, crois-tu ? -Pas forcément. Il semble qu'il y en aura d'autres. Mais la guerre n'est plus qu'au stade du jeu et des calculs [...]. Toutes les guerres finissent ainsi, même de libération ! La politique reprend le dessus [...].*[365]

L'histoire ne donne lieu dans le récit qu'à une représentation idéologique très conventionnelle :

> *Après tout... c'est la paix que nous avions espérée. La révolution, on en parle beaucoup mais c'est de l'emphase... L'indépendance, la liberté, on n'en demande pas plus... nous avons combattu pour la révolution, non pour l'indépendance seule.*

[362] *Ibid.,* p. 225.
[363] *Ibid.*
[364] *Ibid.*
[365] *Ibid.,* p. 381.

Justement parce que nous revenons du fond de la nuit, justement parce qu'on a voulu nous dissoudre et nous ôter notre visage, quand nous apparaissons à la lumière de l'aube, ensanglantés, c'est toujours dressés, les yeux ouverts que nous serons. Un peuple de ressuscités… et nous voici, hommes debout, mal habitués encore au soleil.[366]

Déjà, la romancière laisse filtrer le souci de l'historienne et affirme la nécessité de construire le présent et l'avenir sur une vision claire du passé. Son point de vue dénote, sans doute, des problèmes que l'Algérie commence à rencontrer au moment où ce roman est écrit, et laisse présager l'engagement citoyen à venir :

Un pays neuf, comme on dit. –D'un pays veuf a répliqué un jour Rachid […]. Mais de quoi ? Du passé sans lequel n'existe aucun avenir ? […] L'homme nouveau, chez nous, que sera-t-il ? Répond vivement Rachid. Élucider ses rapports à la vie, comment y parvenir ?… Nous avons trop de nœuds à couper, et en même temps trop de ponts à établir […] l'essentiel est la richesse, la capacité à ne rien renier, de tout aborder les yeux ouverts ![367]

De la même façon, certains personnages tutélaires de la révolution algérienne apparaissent fugitivement, sans être nommés, à peine ébauchés à travers quelques caractéristiques physiques ou morales qui permettent de les reconnaître.

Mais leur représentation ne s'appuie sur aucune nomination susceptible de les déterminer clairement en tant que sujets de l'histoire. Cette vague description de personnages marquants de l'histoire du nationalisme algérien semble s'inscrire dans une volonté de montrer en filigrane ceux que l'histoire algérienne a effacés.

Messali Hadj[368], considéré comme le père du nationalisme algérien, chef charismatique qui a été écarté par le FLN durant la guerre de libération, apparaît au détour d'une conversation durant laquelle *Omar* évoque pour son ami *Rachid* quelques souvenirs de prison.

---

[366] *Ibid.*, p. 382.

[367] AN, p. 383.

[368] Benjamin Stora, « Messali Hadj : le retour d'une figure », colloque : *Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007, par. 2. http://ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id_article=256, date de consultation : 18/12/2020.

« La vie de Messali Hadj a considérablement marqué l'histoire contemporaine de l'Algérie, des années 1920 aux années 1950. Au point que l'on pouvait dire de lui, après la seconde guerre mondiale, qu'il était le père, l'« inventeur » de la nation algérienne moderne. […] Messali Hadj fut vaincu, écarté du pouvoir au moment précisément où se réalisait le rêve de toute une vie, l'indépendance de l'Algérie, en 1962. Et comme on le sait aussi, l'histoire officielle est toujours écrite par les vainqueurs. Le nom de Messali Hadj disparaît de l'espace public en Algérie, des lieux de mémoire, des manuels scolaires, des moments de commémorations ».

L'écrivaine affirme ainsi, sans établir une référence nominale claire, le rôle que cette figure tutélaire de l'histoire algérienne a tenu, en tant que « premier chef » du Parti, et ose une allusion à sa mise à l'écart :

> *- C'était un ami du « Prophète », ajoutai-je ensuite, après un long silence ; j'évoquais d'une manière désinvolte l'ancien chef barbu du Parti, que Rachid autrefois surnommait le « Prophète ». - Il a donc su que nous avions désacralisé notre premier chef [...].*[369]

Sans désignation exacte ni aucune marque énonciative bien claire, il reste donc difficile de déterminer une référence claire et complète à un personnage ayant existé ou à un événement précis. L'indétermination référentielle qui en résulte place le récit dans un entre-deux qui ne lui permet pas de s'implanter dans l'Histoire. Aucune note, aucune explication des évènements historiques ne vient éclaircir le contexte. De ce fait, le récit semble être essentiellement adressé à un lecteur averti, capable de décrypter ces formes allusives, un Algérien ou un historien à même de replacer la période dans son contexte.

De la même manière, l'écrivaine ébauche tout au long de l'énonciation, de manière insistante, la figure d'un personnage énigmatique qui ressemble à une figure importante du FLN, Abdelhafid Boussouf, chargé du service des transmissions et du contre-espionnage, le MALG.

Il s'agit d'un homme puissant et mystérieux, très controversé, reconnaissable dans ce roman, à ses lunettes, mais surtout au portrait d'homme de l'ombre qu'en fait l'écrivaine. La majuscule sur le nom commun de « hibou », confirme une nomination « oblique » à travers le sobriquet dont est plusieurs fois affublé, dans le récit, ce « patron à lunettes ». Son portrait se profile peu à peu, au fil des conversations de café : *« Seul le Hibou reste d'un mystère impénétrable[...]. Des camarades répètent ce mot avec une ironie sérieuse : le Hibou. Cette manie à tous d'accoler des surnoms, souvenir d'un passé de conspirateur[...] »*[370]. Cette figure célèbre du FLN, dont le nom reste lié à certaines zones d'ombre de la lutte anticolonialiste et du parti nationaliste, est filée dans ce troisième chapitre à travers les dialogues entre exilés, sans s'inscrire véritablement comme élément référentiel.

[369] AN, p. 230.
[370] *Ibid.,* p. 296.

L'un et l'autre nous ne dépendons pas, contrairement à notre entourage, du Hibou dont l'importance augmente et que les observateurs étrangers comparent à un Fouché de notre petit monde. Il est vrai qu'il tisse sa toile d'araignée, vite, vite, contre les frontières, un mur, prétend Rachid, qui, en tombant d'un coup, fera s'écrouler avec lui le minutieux travail de patience policière.[371] *[…] Tu seras sous la coupe du Hibou. Ni un technicien, ni un militant, ni un homme, tu n'es pour lui qu'un instrument parmi les autres ! / Avec la permission du patron à lunettes.*[372]

Le flou référentiel confirme d'une part l'allusion aux forces occultes du FLN, mais aussi la volonté de l'auteure de ne pas s'engager clairement sur le terrain de la politique. Assia Djebar parle plus en anthropologue ou en sociologue ; elle désire avant tout décrire, en arrière-plan d'une histoire amoureuse, une société en temps de guerre. Par ce procédé, elle remet en perspective un passé assez proche au cours duquel les personnages ont conscience de participer à un tournant important de l'Histoire et de se confronter à un présent particulièrement riche. Comme le souligne Oswald Ducrot,

On a bien fréquemment besoin, à la fois de dire certaines choses, et de pouvoir faire comme si on ne les avait pas dites, de les dire, mais de façon telle qu'on puisse refuser la responsabilité de leur énonciation […] il y a des thèmes entiers qui sont frappés d'interdit et protégés par une loi du silence.[373]

Ce côté allusif de la communication marquerait le projet inabouti de référer à l'histoire en train de s'écrire. Car le recours à l'implicite permet « *de laisser entendre sans encourir la responsabilité d'avoir dit* »[374]. Ainsi, Djebar en brossant ce portrait du « *Prophète* » ou en introduisant dans sa scénographie un personnage étrangement actif dans le processus de négociations, fait allusion à un détail important de l'histoire algérienne, sans pour en autant confirmer la référence et endosser la responsabilité d'un discours clair, qui pourrait passer pour une prise de position politique.

---

371 *Ibid*., p. 362-363.

372 *Ibid.,* p. 368.

373 Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique,* Paris, Hermann, « Savoir : Sciences », [1972], 1992, p. 5.

374 *Ibid.*

À défaut d'une véritable fresque historique, Djebar raconte la manière dont la fin de la guerre est vécue par les Algériens, affirmant ainsi que l'histoire nécessite également une interprétation fine du temps présent et la mise en place d'outils historiographiques plus modernes pour écrire et interpréter sa progression.

Les alouettes naïves se présente donc comme un roman de transition entre deux époques, aussi bien dans l'œuvre de la romancière que dans l'actualité de l'Algérie. Il examine les mécanismes d'une période charnière dont le déroulement a été en quelque sorte, revu et corrigé par les instances politiques qui voulaient en écrire leur propre version.

L'optimisme des années de guerre a déjà laissé place, dans ce second roman sur la guerre, à la déception. Assia Djebar est l'une des premières à s'inscrire en faux contre les manipulations de cette histoire en utilisant un discours plus réaliste et sans concession. Elle met en place un dispositif de représentations destiné à élaborer un contre-discours qui va à l'encontre de la normativité du discours officiel. Mais elle remet également en question les stéréotypes convenu de la victoire. La romancière ose une vision assez sombre qui ne fait pas écho à la liesse du peuple algérien à l'aube de son indépendance. On note donc le changement de registre qui oppose les épilogues des deux romans dédiés à la guerre dans cette première période.

> Les enfants du nouveau monde *: L'aube s'est levée quand ils sortent de la forêt [... Derrière une fillette de dix ans à peine la suit, ses cheveux répandus sur les épaules, un bâton à la main ? [...] - Tu as eu peur ? Interroge à son tour Ali, en s'approchant de la fillette. « Si belle, songe-t-il, au cœur du carnage ». [...] Tu as eu peur ? a insisté Ali. Elle fit non de la tête. Comme il la contemplait toujours, elle lui sourit une seconde fois, plus bravement, puis elle s'enfuit en courant : elle s'en allait dans le soleil pour s'amuser avec ses chèvres.*[375]

> Les alouettes naïves *: Mais comment pouvait-elle prévoir que cette précipitation dans un avenir forcément opaque réserverait d'inévitables houles [...]. Lorsque la plus vieille entonna le cri perçant du triomphe, les autres déjà embrassaient ces hommes au visage hâve, au regard de bête traquée. Seule au loin, une femme sanglotait.*[376]

[375] EM, p. 272-273.

[376] *Ibid.*, p. 382-383.

Moi, je pense à ceux qui sont restés sur le bord de la route, les morts certes […] mais surtout nos vrais morts de la guerre, ceux qui demeurent dressés et qui, au lendemain de la paix, vont errer, l'âme en ruine, eux, les morts d'entre les morts.[377]

Comme l'analyse Catherine Milkovitch-Rioux dans son prologue de *Mémoire vive d'Algérie*:

[…] La réflexivité de la littérature ouvre d'emblée l'histoire en train de se faire à ses propres ambiguïtés, ses paradoxes, ses lignes de fuites. La littérature, comme le mythe, pointe la question ; là où l'histoire reconstitue des principes de causalité pour combler les lacunes et archiver, expliquer, rétablir un horizon de sens, la littérature semble creuser paradoxalement les défaillances, les oublis et les silences : le texte travaille à partir de la mémoire dont il fait son matériau.[378]

Les alouettes naïves se présente donc comme un roman de fin de guerre, dans lequel semblent déjà se nouer les premières problématiques du nouvel État-nation. Le littéraire donne à voir, réfléchit et expose sans parvenir pour autant à établir les lignes de force qui ouvriraient sur une véritable écriture de l'histoire.

- *La femme sans sépulture et les silences de l'histoire*

Au tournant des années 2000, alors que l'Algérie commence à retrouver un semblant de stabilité et à s'extraire du problème de la violence islamiste, Assia Djebar se lance à nouveau dans l'écriture de la guerre, qu'elle l'aborde, cette fois-ci, sous un angle résolument féminin.

Elle reprend ainsi un projet ancien qui vise à raconter l'histoire d'une héroïne de la lutte pour l'indépendance algérienne, Zoulikha Oudai. Cette enfant de sa région fut tuée par l'armée coloniale après avoir été un membre important de la résistance algérienne ; et son corps ne sera jamais retrouvé.

L'auteure découvre son histoire durant le tournage de son film dans le mont Chenoua. Elle donne dès le paratexte, une connotation réaliste à son roman et déclare son ambition « *d'inscrire »*, *ou plutôt […] réinscrire…* »[379] l'histoire de Zoulikha dans le récit national.

[377]*Ibid.,* p. 449.

[378] Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie*, *op. cit.*, p. 16.

[379] FS, p. 13.

Car comme le constate l'historien Mohammed Harbi, « *le problème, ce n'est pas tant la guerre d'Algérie en elle-même que la mobilisation suspecte, autour de ses « secrets* » »[380].

Hafid Gafaïti précise quant à lui, « *Assia Djebar entreprend, non seulement de relire une page importante de l'histoire de l'Algérie et de son peuple, mais aussi de revisiter ses mythes fondateurs* »[381]. On retrouve ainsi l'expression d'une volonté têtue de représenter ce que l'auteure appelle, dans son *Discours de l'Académie française*, « *ces corps porteurs de mémoire* »[382].

La femme sans sépulture, écrit plus de trente ans après *Les alouettes naïves* et *Les enfants du nouveau monde*, propose une lecture plus distanciée de l'histoire car le temps a passé et, face aux évènements récents, la parole se libère. En effet, il est enfin possible d'appréhender les évènements avec plus de clarté et d'efficacité, afin de ne pas laisser s'installer une amnésie dangereuse. La narratrice s'insurge au sujet de cette situation : « *dans [s]a ville, les gens vivent, presque tous, la cire dans les oreilles : pour ne pas entendre la vibration qui persiste du feu d'hier. Pour couler plus aisément dans leur tranquille petite vie, ayant choisi l'amnésie* »[383].

L'avertissement qui ouvre le récit oriente déjà sa lecture et redéfinit l'ethos de la romancière.

> *Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire […].*
>
> *J'ai usé à volonté de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre d'une large fresque féminine […].*[384]

La confirmation d'« une approche documentaire » installe un pacte de lecture clair, à la croisée de deux discours constituants, l'historique d'une part, et le littéraire/ fictionnel d'autre part.

---

[380] Mohammed Harbi, « 1999-2003, guerre d'Algérie, les accélérations de la mémoire », *La guerre d'Algérie, 1954-2004, La fin de l'amnésie, Tome II,* Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), Alger, Éditions Chihab, 2004, p. 174.

[381] Hafid Gafaïti, *La diasporisation de la littérature postcoloniale*, op. cit.,p. 152.

[382] *Discours de l'Académie française, op.cit.*, p. 19.

[383] FS, p. 236.

[384] *Ibid.,* Avertissement.

En même temps, la romancière réaffirme son droit à utiliser l'imaginaire pour combler le déficit référentiel lié au mystère qui continue d'entourer la disparition de la combattante. Elle détermine par ce biais sa décision d'entamer la lecture du passé à travers une écriture fictionnelle qui lui donne toute latitude pour modifier, extrapoler, compléter et interpréter le référent historique.

> *Toutefois, certains personnages, aux côtés de l'héroïne, en particulier ceux présentés comme de sa famille, sont traités ici avec l'imagination et les variations que permet la fiction. J'ai usé à volonté de ma liberté romanesque justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre d'une large fresque féminine.*[385]

L'imagination peut ainsi féconder l'écriture du témoignage et apporter un éclairage qui engage la subjectivité de l'auteure. Ce pacte de lecture affirme également son engagement éthique qui va au-devant des attentes des destinataires algériens en quête de leur histoire. Car pour eux, un écrit de vérité passe nécessairement par une étude critique de la société et des pouvoirs en place. L'écrivaine peut ainsi prendre en charge le commentaire métatextuel au sujet de l'histoire et s'affirmer dans le rôle de modératrice des discours. Elle installe donc une scénographie qui s'appuie sur une parole chorale au service d'une vérité perdue dans laquelle elle trouve sa place. Car elle affirme en effet qu'elle doit « *[...] face à ces ombres, s'approcher à tâtons, ou faire détours, cercles, méandres et rosaces, pour enfin regarder la source noire, maculée de boue, de cris gelés, de pleurs non taris...* »[386].

L'auteure devient ainsi légitime pour donner sa propre version de l'histoire afin de réhabiliter la figure de la combattante disparue : « *Histoire de Zoulikha : l'inscrire enfin, ou plutôt la réinscrire...* »[387]. Comme dans les récits précédents, la fictionnalisation pallie le déficit référentiel et vient au secours de l'histoire, pour en combler les blancs.

---

[385] *Ibid.*

[386] *Ibid.,* p. 31.

[387] *Ibid.*, p.13.

Le métadiscours filé dans l'énonciation confirme l'importance de cette réflexivité qui supporte l'écriture de témoignage et permet aux différentes versions de se confronter. La narratrice rappelle le rôle cathartique de cette mise en abîme de récits qui se répondent et libèrent le flot d'une amertume provoquée par cette mise sous le boisseau de l'Histoire.

> *Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite, se dit l'invitée. N'est-ce pas une stratégie pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous qui écoutons, qui voyons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner et se retourner… N'est-ce pas pour à la fin nous découvrir…libérées. De quoi sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, une falaise au-dessus de nos têtes…*[388]

Car, selon Mohammed Harbi, « *le problème fondamental que rencontre le changement de statut de la femme est son caractère transgressif, de violation des règles sacrées de l'honneur transposé, dans la société islamique, en règles religieuses* »[389]. Le discours dominant du patriarcat prend le relais du colonial et tous deux déterminent une violence symbolique à l'encontre des femmes, maintenues en condition de subalternes, en grande partie à cause de leur illettrisme : « *Hélas ! Nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu !... Tu en vois d'autres qui ont passé leur temps accroupies dans des trous, et qui, ensuite, ont raconté ce qu'ils ont raconté !* »[390]

En mettant à jour les violences symboliques, Assia Djebar crée un pont entre hier et aujourd'hui et affirme que rien n'est terminé et qu'à une colonisation a succédé une autre. Dans *Ces voix qui m'assiègent,* le chapitre « L'écrit des femmes en littérature maghrébine » commence par des vers qui sont révélateurs du projet littéraire :

> *L'écrit des femmes en littérature maghrébine : une naissance, une fuite ou une échappée souvent,*
>
> *un défi parfois, une mémoire sauvée qui brûle et pousse en avant…*
>
> *l'écrit des femmes qui soudain affleure ?*
>
> *- cris étouffés enfin fixés,*

388 *Ibid.,* p. 42.

389 Mohammed Harbi, Préface à Monique Gadant, *Le nationalisme algérien et les femmes*, *op. cit.,* p. 14.

390 AF, p. 212.

Parole et silence ensemble fécondés ![391]

L'écriture agit donc comme une mise en représentation des souvenirs de femmes, mais également de leur absence dans l'Histoire, puisque, affirme Mireille Calle- Gruber: « *bien sûr, la question de la différence sexuelle est éminemment politique* »[392].

Dans ce récit, la dimension polémique ne fait pas de doute et se fait jour tout au long du questionnement sur la place des femmes dans la société postcoloniale qui s'y développe :

> *Hania, la voix durcie, prend à témoin l'invitée : Croient-ils qu'ils vont se débarrasser ainsi de son souvenir ?* [393] / *Zoulikha vivante aujourd'hui, elle les aurait dérangés tous !...Ils me paraissent parfois - chacun pour des raisons diverses – comme soulagés, c'est le mot, oui, soulagés qu'elle, ma Zoulikha, ait disparu !* [394]

La voix de Hania trouve sa légitimité dans le lien familial qui l'unit à la disparue, et peut dès lors se faire la porte-parole d'un mode de discours subversif.

Cette histoire d'une femme dont le combat reste globalement méconnu en Algérie – excepté dans sa région d'origine – répond à deux objectifs. Le premier est de représenter, grâce à des témoignages collectés et vérifiés par l'écrivaine elle-même, la participation des femmes à la guerre d'indépendance.

Le second vise à prendre le contrepied d'une directive du ministère de la Culture dont l'objectif était de mobiliser les écrivains pour l'écriture d'un récit national unifié[395], qui obéirait aux injonctions du pouvoir en place.

Mais, comme le constate Lila Ibrahim-Lamrous dans son article « Quand les intellectuels entrent en lice », les intellectuels, au sujet de la guerre d'Algérie, se sont placés au-dessus de la mêlée, « *substituant l'acte intellectuel à l'acte politique* »[396].

Par « leur prose d'idées », ils sont parvenus à instaurer un lieu de débat, et construisent un « *circuit de communication rétroactive* » fondé sur un double dialogisme qui aurait été tourné vers un public « *universel* ». Beïda Chikhi ajoute :

---

391 CV, p. 88.

392 Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture, op. cit.*, p. 144.

393 FS, p. 53.

394 *Ibid*., p. 90-91.

395 Cf. Partie I, 1.2. L'œuvre en contexte, 1962, un changement de paradigme, p. 46.

396 Lila Ibrahim-Lamrous, « Quand les intellectuels entrent en lice », *op. cit.* p. 61.

[…] Dès lors qu'il n'y a que des traces et des ruptures en lieu et place d'une Histoire monumentale, le temps devient multidirectionnel ; et l'Histoire renvoie à l'Absence qui prend un relief considérable quand elle ne redevient pas fiction.[397]

Au sujet de cette écriture de l'histoire, Giuliva Milo constate de son côté que c'est pour pallier « *aussi le vide laissé par les défaillances des institutions du pouvoir politique tour à tour en place, que les écrivains [...] décident de prendre en charge la matière romanesque [...]* »[398].

Hafid Gafaïti rejoint ces avis, qu'il contextualise en examinant le récit djebarien :

D'un autre côté, elle se libère de plus en plus du carcan idéologique qui avait longtemps retenu la plupart des écrivains maghrébins et empêché leur parole de se déployer sans une part d'auto-censure […] Assia Djebar s'exprime désormais sans tenir compte du fardeau ancien qu'était le discours nationaliste forçant en quelque sorte le sujet postcolonial à, non seulement respecter, mais à s'inscrire dans le cadre de la loi et du dire de la « tribu ».[399]

Le lien qui s'établit entre l'écriture du passé et une actualité brûlante tisse dans l'énonciation une trame dans laquelle les questions sur le passé ne trouvent en écho dans le présent qu'une amère désillusion. Ils appellent alors à une remise en question profonde du système :

Ils veulent que rien ne se soit passé, ou presque pas passé… Qu'il n'y ait pas eu, ces derniers dix ans au moins, cette nouvelle saignée. Elle a pourtant continué, non loin, le printemps dernier, transmuée en feu d'une colère neuve.

Par bonheur, quelques-uns, dans cette foule informe, restent des veilleurs ; autour d'eux, des milliers d'innocents sont portés disparus, à leur tour, parfois sans sépulture. À l'image de Zoulikha, dont Hania a cherché, dans la forêt, la tombe, tant de victimes effacées dans l'ombre, la confusion, l'épouvante.[400]

---

397 Beïda Chikhi, *Histoire et fantaisies*, *op. cit.*, p. 12.

398 Giuliva Milo, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar, op. cit.*, p. 17.

399 FS, p. 152

400 *Ibid.,* p. 241.

L'énonciation se veut le reflet des dispositifs de vigilance qui se mettent spontanément en place dans la société pour établir une fonction de témoignage.

Dans ce roman, Djebar utilise la technique de l'enquête ; chaque voix porte un témoignage qui, confronté aux autres, participe à dessiner une époque ou à rétablir la vérité sur un moment précis de l'histoire. Les évènements sont revus et corrigés par une/des version/s féminine/s qui vien/nent remettre en question les versions officielles, masculines. L'auteure définit dans son *Discours de l'Académie française,* les paroles de femmes qu'elle a collectées dans les monts du Chenoua comme une suite de « *mini-récits amers ou drôles laissant affluer une foi âpre ou sereine, comme une source qui lave et efface la rancune* »[401].

C'est en ce sens que, dans *Violence et créativité*, Trudy Agar-Mendousse s'interroge sur la manière dont les écrivains maghrébins parviennent à « *parler des souffrances de [leurs] compatriotes sans en faire des victimes passives et sans satisfaire aux attentes d'un certain lectorat intéressé par l'aspect sensationnel de cette violence* »[402]. On peut donc considérer que Djebar a réussi ce pari qui consiste à ne pas tomber dans le pathos. Elle donne voix à ces femmes blessées en leur attribuant un discours crédible parce qu'il sonne juste et reflète la dignité de celles dont le combat et les peines n'ont pas été reconnus.

Chacune de ses femmes se transforme en femme-récit chargée de représenter une parcelle de l'histoire. Mireille Calle-Gruber constate à ce sujet :

> *[…] C'est aussi une écriture consciente de son rôle mémorial – écriture de la trace, de l'effacement – qui contrairement aux représentations commémoratives, va jusqu'aux limites du dicible où fiction et imaginaire suppléent, prolongent la réalité, ou plutôt les effets réalistes du texte.*[403]

Ainsi Zohra Oudai, la belle-sœur de Zoulikha, raconte comment, à l'indépendance, elle a été demander un logement pour elle, dont le mari et les trois fils avaient été tués au maquis, et pour les orphelins qui se retrouvaient sous sa garde. La manière dont elle a été éconduite par un responsable politique orgueilleux modalise les mauvais traitements et les injustices dont sont victimes les femmes à l'indépendance et la désillusion qui s'installe très vite après-guerre :

> *Si Allal faisait un grand discours devant plusieurs bourgeois rassemblés là. Et moi, mon couffin à la main, mon voile plié en deux sur ma tête, mes jambes jusqu'aux genoux pleines de la poussière de la route […].*

---

401 *Discours de l'Académie française, op. cit.*, p. 19.

402 Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité, op. cit.* p. 11.

403 Mireille Calle-Gruber, « Assia Djebar à Heidelberg », *Cahiers d'Études Maghrébines, spécial Assia Djebar*, *op. cit.*, p. 27.

Avec Allal, me dis-je, qu'ai-je besoin de lui rappeler mon mari tué et mes fils morts en héros ?[…] Après, seulement bien après, j'ai compris que lui avoir adressé la parole en berbère, spontanément, cela l'avait gêné […]. J'ai répondu à ces reproches ainsi : « J'ai claqué la porte de tes nouveaux amis, en effet ! Et je suis remonté dans ma cabane. Celle-là, elle est de l'armée française ! L'ennemi avait jugé que cela suffisait à moi et aux trois orphelins. Eh bien, moi, je te dis aujourd'hui, ô Allal : L'ennemi a raison ! »[404]

L'énonciation apporte encore une fois la contradiction au discours officiel qui affirme un état de droit où les victimes de la guerre seraient particulièrement protégées. Elle confirme en parallèle sa volonté de contextualiser l'histoire en investissant une autre forme d'historiographie qui accepterait pour outil un fonds oral ancestral :

Cette geste enterrée dans les collines et qui n'a eu droit à aucune relation écrite- puisque « les nouveaux docteurs » vont aux archives, donc aux relations et aux inventaires, aux cartes et croquis du séquestre final, en somme sur les traces des greffiers et des notaires.[405]

À chaque étape, Djebar pointe à travers les propos des protagonistes féminines, la lâcheté des hommes et la manière dont ils ont rejeté dans l'ombre le souvenir des combattantes. Elle s'appuie ainsi sur un féminisme plus agressif qui donne sa tonalité au récit et cible essentiellement le pouvoir politique et le patriarcat masculins.

Par-delà la mort et les souffrances assumées, il reste cette déchirure du non-dit et du déni qui se répand sur toutes les femmes ; « *je parle des femmes, parce que les hommes, yeux et mémoire crevés, ils sont !* »[406], rappelle Hania.

Sans verser dans le pamphlet, on assiste à une mise en accusation très claire des hommes, en tant que seuls représentants du pouvoir. La romancière parvient à mettre en évidence ce que Michèle Vialet et Carla Calargé ont appelé, en référant à son œuvre, « *une permanence de plusieurs territoires dans [la]mémoire algérienne* ». Elle restitue ainsi « *les pertes, les gains et les trous dans la transmission du savoir des femmes* [...] »[407].

404FS, p. 148.

405 VP, p.322.

406 FS, p. 95.

407 Michèle Vialet et Carla Calargé, « Assia Djebar, écrivaine entre deux rives », *Cincinnati Romance Review*, Volume 31, 2011, p. 3.

Dans l'économie de ce récit, le personnage de Lla Lbia est important, car il figure le rôle non négligeable des réseaux féminins de résistance. De son côté, la visiteuse, écrivaine et médiatrice du passé, canalise la parole et l'oriente pour aider à faire le tri. Elle établit une référence fiable au passé et donne une connotation féminine à l'histoire :

> *- Oui, Lla Lbia, pardonnez-moi, je voudrais comprendre comment, ainsi cernée, elle en était venue à organiser, en ville et avec tant de bourgeoises après tout bien tranquilles, donc apeurées, c'est normal, ce que vous appelez « un réseau de femmes » qui s'est mis en place grâce à elle. Ne m'en veuillez pas : cela concerne autant l'histoire de ma ville que la vie de Zoulikha.*
>
> *- Certainement, ô ma fille ! répond l'hôtesse.*[408]

Tout comme Lla Lbia met en place les représentations du réseau de résistance féminine dont Zoulikha était la cheffe; Zohra Oudai, la tante campagnarde, témoigne sur l'organisation dans les campagnes et la façon dont les femmes du Chenoua ont participé au conflit. À travers ces deux témoignages, l'auteure établit une référence à des faits passés sous silence durant la guerre d'Algérie :

> *Moi, j'avais mon chapelet dans la main et je me postai debout, près de l'entrée, aux aguets. Les frères, eux, enfin les moudjahidins s'étaient sauvés de justesse, peu auparavant. Dressée à la porte, et surveillant au-dehors, je vis que les soldats laissaient sortir toutes les femmes de leurs cabanes : quasiment toutes, et ils les dirigeaient loin du douar, du côté de la forêt ! [...] Toutes piétinaient en une seule file, que les soldats, descendus de leurs camions, poussaient Dieu sait vers quoi, que le Prophète protège les croyantes ! [...].*[409]

Chaque protagoniste est l'objet d'une « mise en voix » qui lui confère la place de représentant d'une parcelle de vérité au sujet Zoulikha. Peu à peu, au fil des dialogues ou des monologues se profilent l'image et la personnalité de cette femme hors du commun, ainsi que l'implication des femmes dans les réseaux nationalistes.

---

[408] *Ibid.*, p. 122.

[409] FS, p. 84.

> *Ainsi, « notre » Zoulikha, si elle était née homme aurait été un général chez nous, car elle n'a jamais craint quiconque et elle aimait l'action […]. Zoulikha descendait et remontait de votre ville à nos collines, et jusqu'à la montagne, car elle savait où s'orienter pour chaque refuge… Surtout pour la poudre qu'elle a transporté, ainsi, couffin après couffin […]. Dites-moi, mes petites, où trouver de nos jours une telle femme.*[410]

Dans le troisième chapitre qui porte pour titre « *premier monologue de Zoulikha, au-dessus des terrasses de Césarée,* Zoulikha prend pour la première fois la parole et se présente d'emblée dans un espace de lumière qui laisse suggérer un événement paranormal dans lequel la proximité avec « l'ange Gabriel » semble annonciatrice de mort et peut-être suggère une sanctification de l'héroïne.

L'adresse à son enfant participe à une théâtralisation des sentiments: « *Toi, ô ma Mina, absente et présente, je t'imagine dans notre courette ! Un jour, tu bondiras jusqu'ici, jusque sur ces lieux d'où ils vont m'emporter. Tu te précipiteras jusqu'à l'endroit de mon élévation* »[411].

Le corps meurtri atteint alors une dimension symbolique et devient une métaphore de la souffrance des femmes en temps de guerre :

> *[…] Les corps femelles, qu'on croit abattus, étalent ainsi leur endormissement, au-delà de la ligne d'ombre, se saisissent par bourrasques de l'oubli, et de son vertige, dans l'attente les unes des autres, sur la barque du grand Nocher !*[412]

Le second monologue, qui constitue le chapitre sept, reconstitue les interrogatoires subis par Zoulikha et modalise le versant obscur de cette guerre, celui des pressions psychologiques et de la torture pratiquée par les Français :

[410] *Ibid.,* p. 82.

[411] *Ibid.,* p. 71.

[412] *Ibid.,* p. 224.

Costa me convoquait une ou deux fois par semaine […]. Ensuite, ce fut un jour sur deux. L'interrogatoire durait toute la matinée, trois heures, quelquefois quatre. J'arpentais, unique silhouette de femme voilée et droite, ces artères de la peur […]. Et j'avais peur la nuit, je gardais les yeux ouverts, la nuit, à force de me dire que viendrait le temps où , toi, fillette de dix ans, tu aurais à veiller seule, ici, nuit et jour, sur toi-même et sur ton frère. Non, ce serait trop dur : gagner du temps… Comment ? Chercher…[…]. Comment desserrer quelque peu l'étreinte d'acier de mon angoisse (si je flanchais, si je me trompais dans une réponse, si…).[413]

Parce que la lumière n'a pu se faire sur le sort de cette Zoulikha morte sous la torture, la parole oblitérée rejoint en un sens celle des tortionnaires ; des deux côtés, le discours sur la guerre reste verrouillé et se construit autour de silences qui en disent long. La violence qui fait retour en Algérie est propice pour aborder ce thème du secret et des non-dits.

La narration gagne donc en efficacité, car le temps écoulé a forgé la mémoire collective, et les faits qui sont contés sont avérés. Le déficit informatif des premiers romans est comblé. La mise en intrigue d'évènements vécus représente dans l'écriture de ce roman une aventure, dans le sens où il s'avérait difficile de parler de la guerre au moment où, justement, tout, dans la littérature semblait avoir été dit à ce sujet.

Celle-ci devient, dans les récits algériens de cette époque, une métaphore qui alimente le flux des désillusions. Rachid Mimouni, dans *Le fleuve détourné*, ose une critique féroce de la « Révolution » postcoloniale et compare un présent désenchanté au passé colonial qui présentait au moins l'avantage de la stabilité des institutions.

J'ai traversé des terres en friche et des campagnes désertes. Que sont devenus les paysans qui les travaillaient ? Deux hommes armés m'ont interdit l'entrée du douar. Sous un pont qui n'enjambait aucun ruisseau, j'ai rencontré un vieillard qui m'a parlé de fleuve détourné. Les hommes que j'ai croisés marchaient tous la tête basse. Que se passe-t-il au pays ? Que s'est-il passé ?[414]

---

[413] *Ibid.,* p. 130-131.

[414] Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné,* Paris, Laffont, 1982, p. 59.

Rachid Mimouni, comme Assia Djebar, subvertit les schémas imposés et affirme le rôle de l'écrivain de réveiller les consciences face à un système politique défaillant.

Car si l'élan révolutionnaire qui a animé la plus grande partie de la population est retombé, si la déception a remplacé l'euphorie des premiers temps (comme cela commence à apparaître dès *Femmes d'Alger dans leur appartement)*, il n'en demeure pas moins que les Algériens restent très attachés à l'idéal nationaliste. Ils reprochent à leurs dirigeants de ne l'avoir pas respecté, et d'avoir ainsi manqué au respect dû aux *chahids* et à leurs familles.

Les limites imposées à la liberté d'expression sont donc vécues comme des manquements à cet idéal[415] ; « *Nous avons désormais comme tant d'autres peuples, nos hontes, nos tatouages marqués au fer sur le front, nos souillures sur la face ! [...] »*[416], déplore lécrivaine dans l'épilogue.

Ce n'est qu'au tournant des années quatre-vingt-dix, face au terrorisme que la littérature affronte ces non-dits et s'attaque, dans l'urgence, à une anamnèse réaliste du passé et de ses conséquences pour le présent. En France, le processus d'écriture de cette guerre s'enclenche aussi tardivement avec des œuvres littéraires produites par les appelés du contingent et les « pieds-noirs ». Ces œuvres de témoignages ou de souvenirs portées par des points de vue politiques divergents et souvent contradictoires donnent une idée des clivages qui continuent de scinder la société française sur ce sujet[417]. D'un côté comme de l'autre, à partir de la fin du millénaire, la littérature se libère et laisse s'écouler le flot d'une mémoire interdite.

La femme sans sépulture se place dans la continuité du *Blanc de l'Algérie,* écrit en 1995, et obéit aux mêmes impératifs d'ouvrir le débat sur une situation problématique :

---

415 Gilles Manceron et Hassan Remaoun, *D'une rive à l'autre. La guerre d'Algérie de la mémoire à l'histoire*, Paris, Éditions Syros, 1993, p. 18 :

« [...] Quant aux jeunes Algériens, au vu des maux dont souffre aujourd'hui leur pays, et dont le colonialisme peut difficilement, trente ans après l'indépendance, passer pour le seul responsable, ils se posent des questions sur la guerre de libération elle-même. Si le FLN a été démocratique pendant la guerre, comment a-t-il pu donner naissance, celle-ci achevée, à un pouvoir si autoritaire, [...] et s'ils savent que la lutte armée était fondamentalement légitime lors de la guerre de libération, l'horreur du terrorisme lié au FIS qu'ils découvrent aujourd'hui leur fait se demander si toutes les actions violentes commises au nom du FLN étaient vraiment opportunes et efficaces ».

416 FS, p. 241.

417 On peut citer pour exemples les œuvres de Rachid Boudjedra *Les figuiers de barbarie*, Paris, Grasset, 2010, *Hôtel Saint-Georges*, Paris, Grasset, 2011, Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné, Paris, Laffont,* 1982 ; *Une peine à vivre*, Paris, Stock, 1991 ; *Tombéza*, Paris,Stock, 2000 *;* Maïssa Bey, *Pierre, sang, papier ou cendre,* Paris, L'Aube, 2002 ; *Entendez-vous dans la montagne,* Paris, L'Aube, 2002 ; ou Rabah Belamri, *Regard blessé, Paris,* Gallimard, 1987 ; du côté algérien, ou du côté français, Lionel Duroy, *Le chagrin*, Paris, Julliard, 2010 ; Jules Roy, *Les chevaux du soleil*, Paris, Grasset, 1967.

Il m'a souvent semblé que, dans une Algérie de plus en plus fragmentée culturellement (où la ségrégation sexuelle de la tradition a accentué les verrous), toute parole de nécessité s'ébréchait avant même de se trouver, à la lueur tremblante de sa seule quête… je ne suis pourtant mue que par cette exigence-là, d'une parole devant l'imminence du désastre […].

Comment dès lors porter le deuil de nos amis, de nos confrères, sans auparavant avoir cherché à comprendre le pourquoi des funérailles d'hier, celles de l'utopie algérienne[418]

Zoulikha est une allégorie ; elle n'est pas seulement l'esprit de la guerre tel qu'il a envahi le quotidien des Algériens pendant des années ; elle est surtout le corps souffrant de l'Algérie et de toutes les femmes en ces temps de guerre. À la fois femme et militante, son corps meurtri ramène vers d'incessantes questions qui ouvrent le débat autour de la représentation des femmes tant durant la période coloniale que dans l'après-guerre. Les voix féminines établissent une représentation basée sur un effacement symbolique de l'héroïne, qui peut passer pour une métaphore de l'effacement des femmes dans l'histoire de l'Algérie.

« *Croient-ils qu'ils vont ainsi se débarrasser de son souvenir ? […] une image projetée n'importe comment, au moment où les familles entament leur dîner de ramadhan…* »[419], déplore Hania, tandis que Zohra Oudai affirme « *nos souvenirs sont […] ineffaçables* » ; ce qui marque une volonté d'affirmer dans le discours la permanence du souvenir à travers son mode de transmission essentiellement féminin et oral.

On entend percer, à travers les voix narratives, la colère et l'inquiétude de l'auteure qui prend part à ce nouveau combat avec ses mots. *« Ils veulent que rien ne se soit passé, ou presque pas passé… Qu'il n'y ait pas eu, ces derniers dix ans au moins, cette nouvelle saignée[…] »*[420]. Elle signifie l'extrême urgence pour tous les acteurs de cette guerre de refuser les zones d'ombres qui minent une population et empêchent la résilience d'aboutir. Pour convaincre, elle n'hésite pas à pointer la passivité de ses concitoyens : « *Les citadins à demi engagés, englués, tremblants, prudents, pleins d'espoir aussi […]* »[421].

---

[418] BA, p. 245-246.

[419] FS, p. 54.

[420] *Ibid.*, p. 240.

[421] *Ibid.*, p. 236.

Son implication prend la forme d'une écriture agonique destinée à éveiller les consciences et à provoquer le débat citoyen ; car, affirme la narratrice de *La femme sans sépulture*, « *l'histoire contée pour la première fois, c'est pour la curiosité… les autres fois, c'est pour… la délivrance* »[422].

Cependant, il ne saurait être question de roman à thèse, tel que l'envisage Susan Rubin-Suleiman. Pour elle, ce type de roman se définirait comme « *un roman réaliste qui se signale principalement au lecteur comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse* ». Le roman à thèse aurait donc la particularité d'être à la fois un « *genre rhétorique au sens le plus littéral du mot (rhétorique ; art de persuader)* » et un texte narratif, qui « *raconte une histoire* »[423].

Écrire la mémoire orale devient donc un procédé d'historicisation destiné à combattre l'oubli et à exorciser une peur de la dissolution. L'amnésie qui frappe l'écriture de l'histoire en Algérie provoque une hantise de l'effacement accentuée par la situation problématique du pays et le désarroi de la population face aux violences du terrorisme islamiste.

C'est pourquoi, dans l'histoire de Zoulikha, l'épilogue fait écho au prélude en redonnant la parole à la narratrice-auteure. Ainsi se tisse le lien référentiel entre le passé et le présent de l'écriture, pour réaffirmer l'impact de l'un sur l'autre.

Dans ce récit comme dans ceux qui l'ont précédé, Djebar se démarque de tous les discours populistes qui ont occupé l'espace sociopolitique et leur substitue un discours de vérité et de clarté, « *au service d'une identité algérienne féminine, violentée par les discours idéologiques dominants* »[424]. Au-delà de la réalité, elle investit le champ historique et y installe sa propre version, mixte de fiction et d'histoire, ce qu'elle appelle *« l'imagination vraisemblable »*[425]. Le personnage de Zoulikha représente à la fois les femmes combattantes et tous les morts sans sépulture de cette guerre civile qui semblent réclamer justice. La romancière conclut son récit par une amère constatation qui, à elle seule, peut justifier son engagement :

---

422 *Ibid.,* p. 156.

423 Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, « Écriture », p. 176, citée par : Sylvie Servoise, « Roman à thèse et roman engagé : exemplarité diégétique et exemplarité narrative », *Littérature et exemplarité* [en ligne]. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 (généré le 09 septembre 2021), par.1. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/39476>. ISBN : 9782753547391. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.39476, date de consultation, 9/9/2021.

424 Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin, op. cit.*, p. 11.

425 Entretien avec Barbara Arnhold, à propos de VP, Cologne, le 7 juin 1999, *Cahiers d'Études Maghrébines, spécial Assia Djebar*, *op. cit.*, p. 78.

« Nous entretenons, à notre tour et à demeure, nos tortionnaires, nos gardes-chiourmes, nos gens d'armes qui tirent à balles réelles sur des gamins frondeurs […] »[426].

2.2.4. L'itinéraire de la langue perdue

Ce n'est qu'après sa parenthèse cinématographique, première étape de sa quête d'identité, que la romancière se confronte réellement à un discours polémique qui reflète le malaise de la société. À ce moment-là, elle doit renoncer à enseigner l'histoire à l'Université d'Alger, à cause de l'arabisation qui repousse les francophones hors des métiers de l'enseignement, et malgré son attachement à la langue arabe, elle réfléchit plus intensément au problème linguistique qui se pose avec de plus en plus d'acuité dans son pays.

Son premier cycle d'écriture correspond à la fin de la période coloniale et à la guerre d'Algérie, une époque où l'attachement à l'arabe était lié à la loyauté envers son pays et sa communauté et représentait un des maillons de la lutte anticolonialiste.

En effet, avant l'indépendance, préserver l'héritage linguistique revenait à nier le colonialisme et son emprise qui avait relégué cette langue aux limites de la sphère privée. Le français était la langue de l'école et du savoir, au détriment de l'arabe devenu par la force des choses, la langue de la famille et des problèmes domestiques.

Redonner à la langue et à la religion une place prédominante consistait en une réappropriation des valeurs ancestrales pour bâtir une identité forte, basée sur des critères familiaux, religieux, et éloignés autant que possible, de toute l'influence coloniale.

Mais au tournant des années mille-neuf-cent-quatre-vingt, le rapport aux différentes langues en présence fait surgir une réflexion tant culturelle et sociale que politique. Selon la linguiste Andrée Tabouret-Keller,

> *Les états modernes se sont généralement construits et se construisent encore en privilégiant une langue particulière […]. Cette langue remplit une double fonction à la fois instrument d'unification de l'État, par ses grandes institutions qu'elle exprime et sert, et symbole de l'appartenance à l'unité que cet état représente.*[427]

[426] FS, p. 243.

[427] Andrée Tabouret-Keller, « la question du bilinguisme », *Enfance/ 1991/45-4/p/271-277,* date de consultation : 1/7/19, p. 271.

En même temps, elle considère que cette langue nationale gagne par l'écriture une « *pérennité et un pouvoir qu'aucun argument oral ne semble en mesure de pondérer* »[428]. Ceci éclaire donc les objectifs linguistiques des pouvoirs algériens et, en même temps, on comprend mieux leur volonté de tenir à l'écart le berbère, langue parlée, mais peu écrite.

Leur but semble, de ce point de vue, de favoriser une politique assimilationniste qui privilégierait une langue nationale fédératrice. Cependant, les langues orales disposent d'un pouvoir symbolique fort lié à des cultures anciennes dont le souvenir reste vivace.

Pierre Bourdieu rappelle, de son côté, les enjeux politiques, idéologiques, économiques liés aux langues :

[…] Ainsi, l'idéal national se confond avec la langue et justifiera, à l'occasion, des politiques d'assimilation de populations parlant d'autres idiomes. Mais plus puissant est certes encore le transfert que le parlant d'une langue donnée fait lui-même sur elle : sans elle, il n'est rien […]

c'est qu'en effet la communauté de langue sert le groupe : en favorisant l'intercommunication en son sein, elle représente un élément essentiel de sa cohésion et de son existence en tant que groupe.[429]

Ainsi, remarque Mireille Calle-Gruber, « *il apparaît dès lors qu'une autre histoire toujours s'écrit en filigrane du récit officiel, que l'histoire est processus de réécritures à perte de vue* »[430], car chaque langue est porteuse d'une forte connotation symbolique. Elle ajoute qu'« *en rendant à la vie poétique les langues sans alphabet, Assia Djebar sauve la culture des femmes arabes de l'hégémonie patriarcale dans la langue arabe où elles sont ensevelies, invisibles épouses* »[431], ce qui dénote encore une fois de la préoccupation centrale de ramener les femmes à la lumière.

Hafid Gafaïti rappelle qu'avec *Vaste et la prison*, *« […] le lien inhérent entre écriture et Histoire* se *poursuit avec une intensité redoublée […] à cause de l'immédiateté constituée par le sanglant conflit de l'Algérie […]* ». Pour lui, « *à ce stade, c'est l'acte d'écriture lui-même qui articule la signification de l'Histoire* ».[432]

---

[428] *Ibid.,* p. 272.

[429] Pierre Bourdieu, *Langage* et *pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, « Essais », 2014, p. 69-70.

[430] Mireille Calle-Gruber*, «* Algérie à plus d'une langue *», Études littéraires,* vol. 33, n°3, automne, 2001*,* p. 8.

[431] Mireille Calle-Gruber, « À la table d'hôte des langues », *op. cit.,* p. 14.

[432] Hafid Gafaïti, *La diasporisation de la littérature postcoloniale, op. cit*. p. 163-164.

Jeanne-Marie Clerc, pour sa part, établit le rapport entre la quête de l'identité subjective et l'écriture de l'histoire, « *comme si l'expression personnelle n'avait pu enfin naître que de la confrontation avec un passé enfoui dans les strates à la fois de la légende et de la langue* »[433].

Dominique Fisher, en examinant les écritures de l'urgence chez Djebar, trouve dans son discours des connotations idéologiques de plus en plus présentes à partir du contexte de guerre civile des années quatre-vingt-dix.

Il faudrait y voir, selon elle, un « *rapport existant entre la violence et la manipulation des mythes d'origines en situation coloniale, qu'il s'agisse de la langue des ancêtres, du culte du héros, ou du culte guerrier* »[434]. Mais elle considère cependant qu'il faut éviter (pour Djebar comme pour d'autres écrivains algériens à cette époque), une catégorisation peu représentative de l'ensemble de l'œuvre.

Comme nous l'avons déjà vu, l'écrivaine inaugure avec *L'amour, la fantasia,* un cycle de réinterprétation du passé qui se poursuit dans *Vaste est la prison*. Elle alterne dans le premier récit une compilation de documents historiques et une nouvelle mise en perspective des évènements basée sur un fonds oral qui se transmet grâce à la langue dialectale, essentiellement grâce aux femmes[435].

Dans le second, *Vaste est la prison*, elle poursuit cette entreprise historienne et remonte au passé antique de la langue berbère et de son écriture. Elle interroge les fondements de cette langue des origines et procède ainsi à une réhabilitation qui présente un caractère nettement agonique. Car elle y remet en question les choix politiques à l'œuvre depuis l'indépendance et les rend responsables de la violence terroriste qui, pour elle, a partie liée avec le problème linguistique. Dans la seconde partie de ce roman, elle se concentre sur une recontextualisation de l'histoire de la langue berbère à travers le temps et les diverses colonisations qui se sont succédé en Afrique du Nord. Elle espère ainsi asseoir la légitimité de cet idiome très ancien.

Dans son ouvrage *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*[436], Gilbert Grandguillaume analyse les parlers berbères en Afrique du Nord qui ont subi, avec l'avènement de la langue arabe, une régression. Car la langue berbère, bien qu'antérieure à « l'arabisation-islamisation », est considérée comme une survivance antéislamique qui la dévalorise, la rend suspecte.

---

433 Jeanne-Marie Clerc, *Écrire, Transgresser, Résister*, *op. cit.*, p. 97.

434 Dominique Fisher, *Écrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 11-12.

435 Cf., I.2.1.4. Les instruments discursifs de l'oralité féminine, p. 122.

436Gilbert Grandguillaume, *Arabisation et politique* linguistique *au Maghreb*, Paris, Maisonneuve et Larose, « Islam d'hier et d'aujourd'hui », 1983, p. 14.

On a donc tendance à souhaiter sa disparition, ou du moins son maintien en tant que dialecte oral, qui reste confiné dans les zones montagneuses de l'Est du pays entre Aurès et Kabylie.

Ainsi, au commencement de l'Algérie indépendante, le pouvoir en place prend le parti d'occulter la question berbère. Il considère en effet que la communauté doit intégrer tous ses membres sous une seule bannière qui regroupe l'arabe et l'islam (deux données qui sont confondues dans cet état dans lequel l'islam est imposé comme religion).

En affirmant régulièrement que la nation est une et indivisible, liée par l'appartenance à cette langue, confirme une volonté d'assimilation des Berbères, sans tenir compte des particularismes de cette communauté. Ceux-ci se sentent ainsi niés dans leur spécificité culturelle, linguistique et identitaire et s'insurgent. Il s'ensuit un repli sur soi de cette communauté, et une cristallisation du conflit qui l'oppose à l'État. Les Berbères reprennent le slogan du président Benbella, « *nous sommes arabes* », en le transformant en « *nous ne sommes pas arabes, nous sommes amazighs* ».

Un demi-siècle plus tard, le débat identitaire perdure et s'est mué en un conflit idéologique permanent, instrumentalisé à des fins politiques et provoquant une scission au sein de la population[437]. En avril mille-neuf-cent-quatre-vingt, des tensions éclatent à la suite du refus des autorités de permettre à l'écrivain berbère Mouloud Mammeri de prononcer une conférence sur la poésie berbère ancienne à l'Université de Tizi-Ouzou. L'insurrection qui s'ensuit, connue sous le nom de « Printemps berbère », révèle l'aspiration de cette population à s'épanouir dans sa culture et dans sa langue, et à revendiquer la place historique qui est la sienne.

Sensible à cette culture et aux difficultés de ce petit peuple si combattif dont elle est issue – même si elle en a perdu la langue – Assia Djebar remonte donc aux origines pour réhabiliter une langue, une culture et une communauté. Elle souhaite, en prouvant l'antériorité de la langue berbère, attirer l'attention sur l'injustice qui est faite à ce peuple.

[437] Réda Bensmaïa, « Traduire ou "blanchir" la langue, *Amour bilingue* d'Abdelkébir Khatibi », *Imaginaire de l'autre, Khatibi et la mémoire littéraire*, Collectif, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 137.

Réda Bensmaïa remarque : « En effet, l'un des problèmes les plus cruciaux qui ont dominé la pensée maghrébine (et africaine) après la période de décolonisation a été celui de la définition d'une entité ou d'une "caractéristique" nationale qui passait nécessairement par une redéfinition de l'espace géolinguistique. Il devenait urgent de trancher entre les différentes langues qui occupaient le terrain : l'arabe, promu au rang de langue nationale ; le français, qui demeura longtemps la langue véhiculaire et référentiaire dominante (au Maghreb au moins) et la multiplicité des langues vernaculaires qui, d'un certain point de vue, elles aussi, faisaient peur. Pour la plupart des écrivains concernés, il a fallu "trancher" le nœud gordien ».

Langue, dirais-je, de l'irréductibilité. Et plutôt que d'évoquer, sur ce point, un désir d'enracinement ou de réenracinement, pour ainsi dire de généalogie, je voudrais préciser que si j'avais été celte ou basque ou kurde, il en aurait été de même pour moi : dire « non » à certaines étapes essentielles de mon parcours — et le dire quand la langue de la première origine se cabre et vibre en vous, en des circonstances où le pouvoir trop lourd d'un État, d'une religion ou d'une évidente oppression a tout fait pour l'effacer, elle, cette première langue […], eh bien, c'est cette permanence du « non » intérieur que j'entends en moi, dans une forme et un son berbères, et qui m'apparaît comme le socle même de ma personnalité ou de ma durée littéraire.[438]

L'auteure se place donc dans une posture qui la fonde en tant que femme et en tant qu'écrivaine ; elle s'affirme comme résistante, prête à mener tous les combats pour sa langue perdue. Comme Jugurtha, le héros mythique de la résistance berbère, elle ressent la nécessité de dire « non » et bâtit son ethos d'écrivaine autour de cette irréductibilité. En réinvestissant son histoire, elle affirme sa solidarité avec les Berbères et appuie leurs revendications.

En se basant sur des faits réels, la romancière entreprend, dans la partie intitulée « *l'effacement sur la pierre* », de revisiter le passé ,à travers l'histoire d'une stèle retrouvée à la frontière entre la Tunisie et l'Algérie sur le site de la ville punique de Dougga.

Au milieu de cette plaine, un imposant monument, non pas un simple arc de triomphe, mais un mausolée majestueux, harmonieux, étrange même. Thomas considère les sculptures, les inscriptions […]. De tout ce mausolée, l'insolite, l'inattendu est bien cette inscription en deux faces parallèles, non semblables […] les deux écritures, car la magnifique stèle se compose, il le comprend enfin, d'un texte bilingue.[439]

La stèle de Dougga constitue donc l'élément déclencheur d'une quête linguistique qui réactive la lecture du passé. Elle met en scène la trajectoire de l'alphabet libyco-berbère perdu puis retrouvé tardivement. Car, en retrouvant son écriture, cet idiome échappe à son statut de dialecte oral et acquiert une valeur historique et culturelle supplémentaire qui pourrait légitimer sa place en tant que langue nationale, aux côtés de l'arabe.

[438] *Discours de Francfort, op. cit.*, p. 1.
[439] VP, p. 126.

La mise en récit de cette histoire se déroule sous forme d'une minutieuse enquête menée par un narrateur qui surplombe le récit sous forme d'une voix off qui commente, insiste sur certains éléments pour assurer une théâtralisation du récit et accentuer l'effet de dramatisation. Les personnages qui participent à cette aventure bénéficient d'une biographie brève, mais suffisamment documentée pour asseoir leur crédibilité.

L'approche du champ historique, dans *Vaste est la prison,* se construit d'abord à l'aide d'une caractérisation temporelle très minutieuse qui suit le parcours des différents explorateurs qui visitent le site de Dougga.

La fiction, dans ce récit, ne cède pas ses droits à l'histoire, mais l'accompagne ; elle imprime la dynamique de cette quête, tandis que les indices de temps lui donnent son sens. Ceux-ci retracent en effet le cheminement des hommes qui se sont intéressés au monument de Dougga et ponctuent cette lente investigation qui se poursuit sur plusieurs siècles. Conter l'histoire de cette stèle participe d'un projet très précis pour l'auteure, car se pencher sur celle-ci revient à suivre les soubresauts de toute l'histoire d'Algérie, en renouant le fil qu'on a voulu interrompre.

C'est également observer le rôle qu'ont joué les Occidentaux plusieurs siècles avant la colonisation, car la stèle de Dougga soulève les interrogations et les passions, mais attise aussi la convoitise de prédateurs.

> *L'Anglais Nathan Davis, auparavant, avait dénoncé encore violemment « la démolition éhontée » due à « l'avarice d'Européens poussés seulement par des considérations pécuniaires ». Il décrivit ainsi ce mausolée mis en pièces « d'une façon barbare » ; il qualifie le pillage de son compatriote de « crime ». Tristement ironique, il nous rapporte que le consul vendit la stèle au British Museum certes, mais pas pour les mille cinq cents livres escomptées : pour cinq livres seulement !*[440]

Assia Djebar met son talent de conteuse au service de ses compétences d'historienne pour mettre à jour les enjeux politiques ou culturels qui animent ces chercheurs européens, la cupidité ou la nonchalante indifférence de certains d'entre eux. Elle dénoue les fils d'un long périple où l'histoire est parfois au rendez-vous, mais où d'autres fois, par un simple concours de circonstances, celle-ci peine à s'écrire.

[440] VP, p. 142-143.

En dévidant le lent processus qui accompagne le déchiffrement de cet alphabet inconnu, c'est l'histoire de l'Algérie qu'elle remet en perspective depuis la fin de Carthage jusqu'à la colonisation française, comme le montre l'épigraphe qui ouvre cette partie : « *Un alphabet que je n'employais ni pour penser ni pour écrire, mais pour passer des frontières* »[441]. Le berbère est la langue perdue d'Assia Djebar, celle qui palpite toujours dans son sang et dans son écriture. « *Cette langue donc que je ne peux oublier [...] et que pourtant je ne parle pas, est la forme même où, malgré moi et en moi, je dis « non » comme femme, et surtout, me semble-t-il dans mon effort durable d'écrivain* »[442], dit-elle dans son discours de Francfort.

Par le lien de continuité qu'elle établit entre les diverses époques naît une cohérence qui se file de Dougga jusqu'à Tin Hinan, en passant par le bey de Constantine, et le siège de Carthage. Comme autant de jalons dans la remontée aux sources de la langue, elle entend prouver par ce procédé d'anamnèse que cette dernière reste la plus sûre trace d'une civilisation, et de la connaissance des hommes d'avant. L'effacement dès lors n'est plus une fatalité.

> *Ainsi, autour de Dougga, même si le monument funéraire a retrouvé son élégance hybride [...] un mystère semble encore planer autour de l'écriture lapidaire, celle qui fut violée et emportée mais aussi celle qui, victime de l'érosion, s'est presque totalement évanouie.*[443]

Thomas d'Arcos, premier maillon de la chaîne d'investigation, est un Provençal qui est fait prisonnier par les corsaires barbaresques en mille-six-cent-vingt-huit. Son histoire se confond avec celle de la stèle de Dougga qu'il découvre en mille six cent trente et un. Il en fait une copie qu'il envoie en France pour tenter d'en élucider le mystère. Ce document finit au Vatican où il ira dormir dans les archives, sans qu'on prenne soin de l'examiner. Au cours des siècles se succèdent ainsi les érudits et les archéologues, mais aucun ne parvient à déchiffrer le secret de ce monument ; tous se montrent curieux de l'écriture qu'ils découvrent, car elle fait face à l'écriture punique qu'ils reconnaissent, dans une confrontation qu'ils pressentent comme originale, et porteuse elle-même d'un message qui aurait traversé le temps.

Ils tentent chacun à leur tour d'en percer le mystère, et d'attirer l'attention des historiens et archéologues occidentaux sur leur découverte. Mais il faudra du temps, et l'effet de nombreux hasards, pour qu'enfin les secrets que recèle cette stèle soient mis à jour, en mille-huit-cent-soixante.

---

[441] *Ibid.,* p. 121

[442] *Discours de Francfort, op. cit.,* p. 1.

[443] VP, p. 143.

Tout au long de ce XIX[e] *siècle, le questionnement sur la stèle de Dougga a été interrogation sur un alphabet disparu et une langue perdue – aussi ancienne que les figures élégantes de princes africains qui rendaient visite aux pharaons, et que les fresques égyptiennes restituent mélancoliquement. À l'instar de Champollion, les paléographes se sentent pénétrer dans une caverne d'images et d'écritures palpitantes certes, mais du passé.*[444]

On assiste, à travers cette lente progression, à une mise en contexte de la recherche historique qui fait état de tous ces rendez-vous manqués de l'histoire comme autant d'étapes pour la (re) découverte de l'idiome disparu.

Le chronotope de l'histoire contribue à appréhender cette quête au sein d'une histoire plus universelle. Il établit le lien avec des évènements plus connus, tels que la chute de Napoléon ou le passage en Afrique du Nord du peintre Eugène Delacroix. L'écrivaine parvient de cette manière à créer une continuité qui permet au lecteur d'inscrire cette petite histoire au sein de la grande. Le lien référentiel entre la stèle de Dougga et l'histoire de l'Algérie se poursuit jusqu'à la colonisation française par un chevauchement inattendu des dates. L'histoire de l'alphabet perdu se poursuit sur fond de conquête coloniale, émaillée de dates-repères qui délimitent des espace-temps pour donner à cette enquête sa cohérence et déterminer sa progression.

Ainsi se crée une association entre deux destructions historiques qui démontre la circularité de l'histoire ; la Punique, liée à la chute de Carthage et l'Algérienne qui acte de « *la destruction de la liberté de Cirta [Constantine] ; avec elle sonne le glas de l'indépendance algérienne[...]* »[445], rappelle la narratrice.

Pour pallier au déficit référentiel concernant les preuves historiques, l'auteure reconstitue le trajet de l'écriture oubliée à l'aide d'une chaîne anaphorique de « si » destinée à retracer les interrogations qui déterminent cette recherche archéologique :

[...] Et si ce « vieil africain » que, dans le nord de l'Afrique, les autochtones eux -mêmes tiennent pour un dialecte, seulement oral, si ce parler « barbare » avant d'être reconnu « berbère », s'écrivait, s'était écrit, ne faisait qu'un avec le libyque [...], oui, si cet alphabet archaïque avait précédé la culture phénicienne et s'était maintenu longtemps après elle.

444 *Ibid.,* p. 144.
445 *Ibid.,* p. 140.

Si cette écriture étrange s'animait, se chargeait d'une voix au présent, s'épelait à voix haute, se chantait ? Si ce supposé « dialecte […]. Si ce parler remontait jusqu'à plus loin encore ? […] Si, plus en arrière encore, les Barbares/ Berbères, hôtes et quelquefois amis ou rivaux […]. Si ces ancêtres-là, ayant paru tantôt se soumettre aux peuples… tantôt se dresser et lutter jusqu'à l'asphyxie – oui, si ces premiers, ces premières avaient inscrit sur des peaux, sur des tessons, sur des pierres, sur les flancs de leurs chevaux ou de leurs chameaux, mêmes signes et mêmes symboles, cet alphabet devenu indéchiffrable jusqu'au milieu du XIXe siècle […].[446]

La forme conditionnelle devient le support de l'imaginaire, mais autorise en même temps une progression linéaire du raisonnement déductif au sujet d'une histoire qu'il faut reconstituer, par manque de preuves.

Chaque « si » ouvre sur une question qui traduit également une subjectivité et un affect qui transparaissent dans l'excitation et l'émotion qui accompagnent la recherche.

La romancière-historienne, lorsque les preuves n'existent plus ou sont trop faibles, bâtit des hypothèses, extrapole pour imaginer ce qui a pu se produire. Elle joue ainsi sur une mise en représentation de la langue ancienne qui la charge d'une discursivité nouvelle et autonome, destinée à la re-présenter en tant qu'idiome vivant doté d'une écriture et d'une histoire millénaire.

Cette stratégie discursive affirme l'irréductibilité de la langue des ancêtres et lui donne une légitimité nouvelle grâce à son implantation dans une chronologie si impressionnante qui aboutit à une découverte majeure : il ne s'agit pas d'une langue morte, mais bien d'une langue préservée qui se parle et s'écrit encore. Cette découverte fondamentale réinstalle la langue berbère au sein de l'histoire nationale, et affirme sa légitimité en tant que langue première :

Nous découvrîmes pour la première fois que les caractères tracés sur les roches étaient touaregs ! […]. Le mystère commence à se déchirer : et si cette écriture tellement ancienne continuait, se disent-ils, à s'écrire ? […].

[446] VP, p. 146.

Comme si l'écriture ancestrale conservait hors de la soumission allait de pair avec l'irréductibilité, la mobilité d'un peuple qui, suprême élégance, laisse ses femmes conserver l'écriture […].[447]

En reconstituant l'inauguration du monument de Dougga par Micipsa (le fils du grand roi berbère Masinissa), après la chute de Carthage et l'incendie de la cité punique, l'écrivaine appelle, encore une fois, l'imaginaire au secours de l'histoire :

Les notables de Dougga font cercle autour des stèles en double alphabet. – Bilingues, nous avons voulu les inscriptions bilingues […]. Chacun des assistants n'oublie pas que Masinissa autrefois a décrété le punique langue officielle dans son royaume, mais quel réconfort de se retrouver enfin entre soi, parlant la langue ancestrale que l'on creuse cette fois à égalité, sur la pierre ![448]

Le projet de Djebar consiste ainsi à recenser tous ces rapports de domination/ résistance des langues qui s'égrènent au fil des temps, afin de confronter la situation linguistique actuelle à toutes les précédentes. Elle affirme, par ce biais, que les problèmes contemporains s'inscrivent dans une longue tradition inhérente à la situation de multilinguisme inhérente aux diverses colonisations.

La superposition des thèmes qui font défiler différents moments de l'histoire de l'Algérie et leur agencement parfois inattendu, participent à la création d'une logique du texte très personnelle. L'écrivaine peut alors établir un nouveau canevas basé sur le temps long de l'histoire[449] et remettre ainsi en question la lecture à court terme qui préside, en Algérie, l'examen du passé.

[…] L'histoire même de l'Algérie semblait s'être perdue avec une infinie possibilité de sens : nostalgies coloniales langoureuses, Atlantide engloutie, hontes inavouables, fascination morbide pour la violence, images envahissantes de sa terre et de sa jeunesse perdues… Il fallait pourtant remonter en amont, avant la guerre, pour précisément tenter de la comprendre.

---

[447] *Ibid.,* p. 147.

[448] *Ibid.,* p. 152-153.

[449] Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II,* tome I, Paris, Armand Colin, 1966. Préface, p. 12-13.

« […] Une histoire au rythme plus lent basée sur le « temps long du mythe fondateur » qui s'inscrit à travers « ces forces de profondeur [qui] sont à l'œuvre dans le domaine complexe de la guerre ». *Car ajoute-il*, […] les évènements retentissants ne sont souvent que des instants, que des manifestations de ces larges destins et ne s'expliquent que par eux ».

Se débarrasser aussi du poids terrible de la mémoire pour oser affronter enfin l'histoire réelle, sortir des commémorations dangereuses produisant la rumination et des désirs de vengeance. [450]

Ainsi la confrontation de plusieurs langues antiques participe à une recontextualisation des temps anciens. Elle démontre la richesse linguistique et le cycle de renouvellement perpétuel qui, au lieu d'appauvrir ces populations, les a enrichies et a contribué à modeler leur spécificité. À cause de son passé familial et de ses origines berbères, la narratrice se sent concernée par cette histoire : « *En dehors de ce territoire de l'arabe, il y a donc la langue berbère qui était la langue de ma grand-mère mais dans mon adolescence, j'étais persuadée que c'était une langue orale, qu'elle n'avait pas d'alphabet* »[451].

L'écrivaine confirme dans ce texte, la composante politique et éthique de son engagement linguistique et réinstalle le multilinguisme au cœur de la problématique identitaire :

Ces rapports de rivalité – de fausse rivalité – entre les langues sont en réalité manipulés par des intérêts politiques. Cela apparaît comme une constante dans notre histoire et c'est ce qui a motivé le fait que je me sois retrouvée vingt et un siècles en arrière.[452]

Polybe, l'historien grec, est désigné comme un observateur de son temps dont l'écriture, « *nourrie à tant de chutes concomitantes* »[453], assure un pont entre les langues. Il choisit la plus forte d'entre elles pour assurer la pérennité de l'histoire. L'auteure se place dans sa lignée et affirme : « *peu importe la langue, pourvu que le discours persiste, et inscrive la mémoire* »[454]. Elle réfléchit à travers lui, sur la place de la langue d'écriture, qui par sa transitivité, met en perspective toutes les autres langues qui vont, en Algérie, s'implanter puis disparaître, ou persister sous une forme ou une autre. De cette façon le passé laisse envisager le parcours des hommes et des civilisations.

Jeanne-Marie Clerc remarque à ce sujet que le substrat historique soutient « *la quête d'une identité à retrouver pour un pays en train de se reconstituer* », ce qui va permettre que « *le présent s'entrecroise au passé en une sorte de récapitulation où le présent retrouve sa*

---

[450] Benjamin Stora, « L'histoire de l'Algérie, sources, problèmes écritures », *Insanyat, op. cit.,* p. 215.

[451] Lise Gauvin, « L'écrivain et ses langues », Entretien avec Assia Djebar, *op. cit.,* p. 75.

[452] *Ibid.*

[453] *Ibid.*

[454] *Assia Djebar, Littérature et transmission, op. cit.,* p. 19.

dimension historique »[455]. La romancière élargit donc sa perspective en effectuant un traçage non seulement de l'écriture elle-même, mais en parallèle, celle des colonisations anciennes de l'Afrique du Nord qui ont amené à ces échanges de langues. Elle affirme dans *Vaste est la prison :*

> *[…] Mais cet alphabet, aussi ancien que l'alphabet étrusque, que les runes du nord de l'Europe, alphabet donc d'âge millénaire, mais support d'une langue encore vivante – « notre » alphabet est évoqué ici comme une métaphore ! En effet, toujours entre deux langues, se profile la perte, l'absence et quelquefois l'oubli de cette perte (qui devient alors perte absolue) […] ces deux langues s'entrelacent ou rivalisent […] mais sur fond d'une troisième –langue de la mémoire berbère immémoriale, langue non civilisée, non maîtrisée, redevenue cavale sauvage… […]. La troisième donc emporte son trésor. A demi ébréché, de légendes, de contes, de mythes, de proverbes, d'une poésie dilapidée, dépensée de plus en plus dans les sables, ou la solitude, ou surtout dans le regard des femmes encore méprisées…*[456]

La mise en histoire de l'alphabet perdu représente donc une réappropriation symbolique d'un patrimoine en déshérence. Il s'agit donc de l'exhumer pour contrer la politique linguistique autoritaire et l'effacement programmé du berbère dans le paysage linguistique algérien (qui pourrait être compris comme une nouvelle colonisation). Ce tracé des diverses colonisations qui se sont succédé aboutit à la plus récente, la Française, poursuivant ainsi les cycles de l'histoire. La langue française ne serait plus alors que la dernière des langues d'occupation et participerait, avec l' arabe, à une tradition de « polygamie » linguistique historique, dont on ne peut que mesurer le pouvoir enrichissant.

Le berbère tifinagh réintègre sa place dans ce concert des langues, et pourrait alors retrouver son droit à une reconnaissance nationale au présent.

> *Or moi, l'humble narratrice d'aujourd'hui, je dis, tandis qu'à Dougga Jughurta finit de lire dans la langue ancestrale […] – que cette écriture, inscrite dans une langue certes maternelle, mais épousée par les esprits cultivés de l'Occident d'alors, court sur les tablettes, polygame !*[457]

[455] Jeanne-Marie Clerc, *Écrire, Transgresser, Résister, op. cit.,* p. 98.
[456] CV, p. 34.
[457] *Ibid.*

En soulignant l'antériorité des Berbères en Algérie, l'auteure procède à une remise en perspective de l'histoire linguistique algérienne. Elle invite à une prise de conscience politique et espère provoquer le réexamen des périodes lointaines où l'arabe et l'islam n'avaient pas encore leur place en Algérie.

Lorsqu'elle fait revivre Jugurtha, le prince berbère, Polybe, l'historien grec ou encore Tin Hinan, la princesse touareg, la romancière réinvestit le temps long de l'histoire pour suivre l'itinéraire de cet idiome berbère, sa perte et ses résurgences inattendues. La remontée aux origines lointaines confirme l'intérêt de se pencher sur une vision unifiée de l'histoire et, de la sorte, atteste de son existence quasi inconnue pour les Algériens.

Comme le constate l'historien Mohammed Harbi,

> *[…] En faisant remonter l'existence de la nation algérienne à la période précoloniale, le nationalisme s'interdit d'étudier la formation du peuple algérien comme processus historique et rend incompréhensibles les problèmes posés par le brassage des populations.*[458]

La romancière devient une passeuse qui affirme sa présence et redéfinit son rôle à travers une mise en scène qui l'autorise à intervenir à travers sa narratrice ; « *Or moi, l'humble narratrice d'aujourd'hui, je dis…* »[459]. La référence directe, la reprise du « moi » qui parcourt l'énonciation sont autant de signes d'une subjectivité qui clame sa présence pour assumer pleinement ce discours. Le « Je » narrateur fait intrusion brutalement dans la narration qui, jusqu'alors se faisait sur un ton de neutralité objective et se prenait en charge sous la surveillance d'une instance libre qui donnait sa tonalité au récit :

> *Ce brave Thomas d'Arcos ! Il a soixante ans passés […] Il quitte d'un coup ce beau monde, on ne sait pourquoi […]. Ce brave Thomas d'Arcos ! Ne voilà-t-il pas qu'à plus de soixante ans, il est capturé, sur une tartane, par des corsaires de Tunis !*[460]

---

[458] Mohammed Harbi, *Aux origines du FLN*, *op. cit.*, p. 54.
[459] VP, p. 158.
[460] *Ibid.*, p. 121.

Cette technique autorise ainsi le locuteur à s'exposer pour participer à une mise en scène du processus d'écriture qui inclut, très vite, ses allocutaires. Au « Je » fait en effet rapidement suite le « Nous » qui requiert l'adhésion de tout un peuple-lecteur algérien qui va partager, symboliquement, cette écriture. « *Notre écriture la plus secrète, aussi ancienne que l'étrusque ou que celle des « runes », mais, contrairement à celles-ci, toute bruissante encore de sons et de souffles d'aujourd'hui [...]* »[461].

La recherche de l'idiome mystérieux aboutit donc, à travers tout un jeu d'interrogations et de reconstructions, à une ré-identification linguistique et mémorielle. La narratrice-auteure, grâce à la mise en scène subjective reprend symboliquement, en même temps que cet idiome, sa place au sein de sa communauté.

Dans ce récit, Djebar met en place une véritable stratégie discursive destinée à resituer le problème linguistique suivant une logique qui ramène toujours à la place des femmes. Car, en retrouvant les échos de la langue perdue, le libyque, elle exhume les secrets et les pertes subies par les femmes au cours du temps et fait renaître les « *sœurs disparues* »[462].

L'histoire linguistique se confond donc avec celle de la femme, et le combat pour l'une rejoint la cause de l'autre ; pour trouver l'âme de la langue, il faut fouiller celle des femmes.

Albert Camus, dans *Le premier homme,* qualifie l'Algérie d'avant la colonisation de « *pays sans nom… à peine traversé pendant des millénaires [par] les empires et les peuples* »[463]. Au contraire, Djebar envisage l'Algérie comme une totalité, un peuple et une histoire millénaire qu'on ne peut circonscrire à une période aussi courte que celle de la colonisation et de la lutte pour l'indépendance. Elle attire le lecteur vers des sphères inconnues, ou du moins très peu explorées pour l'interpeller et lui dire non, l'histoire de l'Algérie ne se résume pas à cela ; elle est bien plus riche, car *« le passé fictif s'appréhende alors comme un « quasi-passé* »[464] riche en enseignements.

[461] *Ibid.*, p. 164.

[462] *Ibid.,* p. 285.

[463] Albert Camus, *Le premier homme*, *op. cit.*, p. 13.

[464] Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, *op. cit.*, p. 54.

Conclusion

Assia Djebar ne prétend pas écrire l'histoire, car elle revendique le droit d'exprimer ses sentiments, et de modifier les détails pour insuffler la vie à un passé plus ou moins lointain, mais qui est toujours le théâtre de passions qui ne s'éteignent pas. Un dialogue s'élabore avec le lecteur de romans, qui l'aiguille à travers la fiction, vers une découverte des époques antérieures. Il opère un changement de paradigme et fait entrer le fait historique bâti sur des preuves écrites et des récits fiables, dans le monde de l'imaginaire.

L'auteure connaît tous les enjeux qui sont à l'œuvre dans la société algérienne et le rôle majeur de l'histoire dans la légitimation de l'État algérien. Elle sait tout du mécanisme d'identification et de la quête qui pousse tout Algérien à chercher ses racines.

La mémoire collective a engrangé des souvenirs, des évènements que le pouvoir occulte. Cette attitude, au lieu d'apporter des réponses dresse les Algériens les uns contre les autres, favorise les régionalismes ainsi que l'intégrisme et exclut les Berbères.

C'est pourquoi elle œuvre inlassablement pour intégrer les femmes dans le processus de mise en parole du passé :

> *Dans cette saignée de la voix, dans cet emmurement de la mémoire, vers quoi nous mènent donc aujourd'hui nos trajets de mémoire ? Où nous conduit enfin, l'archéologie de notre généalogie féminine, ainsi revendiquée –autant dans les pertes, les vertiges que parfois dans un ressourcement ?*[465]

Car le silence et l'oubli accompagnent systématiquement l'enfermement des femmes et ostracisent les minorités. C'est au cœur de ce rapport tronqué aux origines qui marginalise une partie de la population et l'atteint dans la fierté de ses racines, de ses coutumes ancestrales et de sa langue que se situe l'action de la romancière. Elle affirme, en effet, « *écrire pour courir ; se souvenir, certes, et malgré soi : non du passé, mais de l'avant-mémoire, de l'avant avant l'aube, avant la nuit des nuits, avant* »[466].

[465] CV, p. 145.
[466] *Ibid.,* p. 18.

L'énonciation poursuit sa recherche vers un temps lointain pressenti comme le commencement ; les traces matérielles infimes sont remplacées par le ressenti, l'émotion qui naît de mots à la sonorité à la fois familière et mystérieuse. La mémoire des langues rejoint ainsi l'histoire, car celles-ci sont des « butins de guerre » vivaces qui nourrissent un peuple et l'enrichissent au-delà des combats et des colonisations.

Comme l'affirme René Rémond, il reste, à travers la mémoire de ces femmes et de ces combattants, « *une histoire vivante qui se perpétue ou se renouvelle à travers le temps et où il est possible de retrouver un grand nombre de ces courants anciens qui n'avaient disparu qu'en apparence* »[467].

En se jouant des catégorisations, l'éclatement générique accompagne la fragmentation des récits rapportés. Assia Djebar utilise les armes qu'elle possède pour se jouer du temps, et sa compétence d'historienne lui permet d'emmener ses lecteurs là où ils ne l'attendaient pas. Ce faisant elle les tire d'une léthargie programmée en leur rappelant que l'histoire de l'Algérie ne se réduit pas à la conquête et à la colonisation française. Elle prouve ainsi que son pays est bien plus riche d'histoire, son passé remonte à des temps très anciens sur lesquels il serait bon de se pencher pour évaluer toutes les dimensions constitutives de cette nation. Elle rappelle qu'un peuple qui oublie son histoire ne peut construire son avenir.

Ce travail ne se limite pas, dans ses romans, à quelques chapitres clairement délimités. Il est omniprésent dans l'énonciation et agit à tous les niveaux. Il subvertit d'abord les codes génériques pour effacer les catégories. Il irrigue les discours de femmes, car il est à la fois partie prenante de leur histoire et acteur de leur présent. Le texte djebarien est donc habité par le passé en tant que ligne de force qui soutient sa trame et établit des connexions avec l'ensemble des thèmes traités dans les romans.

Par sa quête du passé et son intérêt pour la mémoire, la romancière s'engage hors des sentiers battus, attise la curiosité et provoque une réflexion éthique. Comme le constate Paul Ricœur, « *[...]En créant des figures et des mythes, il [l'art] interprète le monde et institue en permanence un jugement éthique sur notre existence, même s'il ne moralise pas, surtout s'il ne moralise pas* »[468]. C'est pourquoi sa fiction interpelle pour rappeler que cette écriture doit être l'œuvre des intellectuels et des historiens. Si elle est pilotée par un pouvoir totalitaire, elle a bien peu de chance de ne pas sombrer dans la falsification et le mensonge.

---

[467] René Rémond, *Pour une histoire politique, op. cit.*, p. 113.

[468] Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, *op.cit.*,p. 187.

Selon Ricœur, au vingtième siècle, « *de nouveaux genres sont apparus, principalement le roman, qui ont fait de la littérature un immense chantier d'expérimentation…* »[469]. Le brouillage des genres par des interpénétrations qui contestent « *le principe même d'ordre qui est la racine de l'idée d'intrigue* » marque un refus des frontières qui séparent des genres tels que l'histoire ou le roman.

La subversion des genres accompagne souvent, chez l'auteure, celle des idées et l'aide à aborder des pans oubliés ou cachés de l'histoire de son pays et de sa société. Les représentations classiques sont dérangées, décloisonnées pour laisser enfin la place à la femme dans les représentations du passé. Au travers de cette lecture critique et analytique aiguë, elle se débarrasse, comme le constate Hafid Gafaïti, *« du carcan idéologique qui avait longtemps retenu la plupart des écrivains maghrébins et empêché leur parole de se déployer sans une part d'auto-censure* »[470].

Durant sa première période, Assia Djebar se plie à une règle non écrite qui consiste à respecter un discours nationaliste corseté par la ligne du parti révolutionnaire. Mais par la suite, elle parvient à une lecture objective et libre des évènements et de leurs causes qui obéit à une vision moderne du passé. Dès lors, l'histoire se présente comme le terreau d'une société et d'un peuple, le lieu incontournable qui informe le présent et l'aide à préparer l'avenir. On peut donc envisager, dans son œuvre romanesque une dimension supplémentaire destinée à ébranler le conformisme ambiant. L'écrivaine ouvre le débat avec son public pour faire évoluer les mentalités et les sortir de l'immobilisme qui entrave toute possibilité d'évolution. Par la littérature, elle agit et tente d'attirer l'attention sur les petits grains de sable qui empêchent d'avancer.

Car le polémiste, rappelle Ruth Amossy, se « *donne pour tâche de dévoiler l'envers du décor, de montrer le piège idéologique derrière l'apparence innocente de ce qui semble aller de soi. Il traque la doxa, il désigne le leurre et la mythification ; en d'autres termes, il démystifie* »[471].

L'auteure s'engage dans un processus d'ouverture de la parole pour inciter à la réflexion sur les thèmes qu'elle aborde et qui posent problème à l'établissement de la démocratie. Elle-même revient très souvent sur ce qui guide ses choix :

[469] Paul Ricoeur, *Temps et récits II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1985, p. 17.

[470] Hafid Gafaïti, *La diasporisation de la littérature coloniale, op. cit.*, p. 153.

[471] Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, *op. cit.*,p. 117.

« Mon écriture ne s'alimente pas de la rupture, elle la comble ; ni d'exil, elle le nie. Surtout, elle ne se veut ni de désolation ni de consolation [...] »[472].

Pour conclure ce chapitre, nous reprendrons, à la suite de Mireille Calle-Gruber, cette définition de l'intellectuel établie par Maurice Blanchot :

> *L'intellectuel est d'autant plus proche de l'action en général et du pouvoir qu'il ne se mêle pas d'agir et qu'il n'exerce pas d'action politique. Mais il ne s'en désintéresse pas. En retrait de la politique, il ne s'en retire pas, il n'y prend point sa retraite, mais il essaie de maintenir cet espace de retrait et cet espace de retirement [...] afin de s'y installer (installation précaire) comme un guetteur qui n'est là que pour veiller, se maintenir en éveil.*
>
> *L'intellectuel connaît ses limites., [...] Ce qui ne veut pas dire qu'il ne prend pas parti ; au contraire, ayant décidé selon la pensée qui lui semble avoir le plus d'importance, pensée des périls et contre les périls, il est l'obstiné, l'endurant, car il n'est pas de plus fort courage que le courage de la pensée.*[473]

[472] CV, p. 262.

[473] Maurice Blanchot, *Les intellectuels en question*, [1984], Paris, Éditions Fourbis, 1996, p. 12-13, cité par Mireille Calle-Gruber, *La Résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 250.

PARTIE III - La construction de soi, Identités et autobiographies

Un homme fait le projet de dessiner le Monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de navires, d'îles [...]. Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait.

Jorge-Luis Borges, ***L'Auteur***

On ne naît pas femme, on le devient.

Simone de Beauvoir, ***Le deuxième sexe***

La construction d'une identité à cheval sur plusieurs cultures a été déterminante dans le cheminement littéraire et individuel d'Assia Djebar. On peut en effet constater que c'est à travers celle-ci que l'écrivaine a pu entamer ses grands combats et s'envisager sereinement en tant qu'être hybride.

Si les critiques ont sans cesse examiné le rapport à l'autobiographie en tant que reflet discursif d'une identité singulière, nous nous proposons d'inverser la perspective pour examiner d'abord les modalités d'une identité singulière et ensuite y rechercher les arguments qui autorisent enfin une ébauche d'autobiographie.

Nous nous pencherons donc sur la manière dont l'écrivaine parvient à gérer les éléments mosaïques de son identité et de quelle façon chacun de ses éléments apporte sa contribution à l'édifice identitaire. Car chaque trait distinctif contribue à délimiter un espace, à travers les oppositions qui se confrontent encore et encore dans la construction de la personnalité djebarienne.

De ce fait, nous serons amenés à examiner la manière dont la littérature régénère toutes les aspirations et toutes les contradictions sur lesquelles tente de se construire le sujet ; et comment le sujet-écrivant parvient à résoudre tous ces paramètres contradictoires pour ébaucher ce qu'il est et choisir ce qu'il désire montrer de lui-même.

Chapitre 1. Le puzzle des identités

Introduction

L'identité n'est jamais monolithique, une et indivisible, mais au contraire, elle se compose d'une multitude d'éléments qui se conjuguent pour créer une personnalité unique. Dans celle-ci on peut, à la fois retrouver toutes les composantes culturelles, sociales et historiques qui l'ont façonnée et reconnaître ce qui fait la spécificité et le caractère original de cette individualité. En se basant sur la définition de l'identité que donne *le Dictionnaire d'Analyse du discours*[1], il faudrait considérer cette notion comme « *centrale dans la plupart des sciences humaines et sociales* ». Mais elle reste difficile à définir, car elle mobilise également les domaines de la philosophie et de la psychologie, à travers les composantes du sujet et de l'altérité.

[1] Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit.*, entrée : Identité, p. 299.

Car *« il n'y a pas de conscience de soi sans conscience de l'existence des autres [...] c'est à la mesure de la différence entre « soi » et « l'autre » que se constitue le sujet »*[2]*,* précise encore le *dictionnaire d'analyse du discours*.

Il s'agira donc pour nous d'examiner toutes ces composantes pour établir comment elles se réalisent dans le sujet, en quoi toutes ces interférences influent sur la globalité des représentations subjectives, et comment elles interagissent entre elles. Mais surtout, nous verrons comment le sujet parvient à gérer en lui tous les facteurs exogènes et endogènes qui viennent ébranler sa propre subjectivité. Nous nous attacherons donc à établir comment le maillage de tous ces éléments qui, à un moment ou un autre, posent question, ébranlent une subjectivité ou viennent la conforter, tracent un chemin ou au contraire font dévier d'une voie déjà tracée.

Ce réseau d'influences diverses sculpte in fine la perception de soi et du monde de l'écrivain et vient s'inscrire dans son œuvre sous la forme d'une identité intellectuelle et littéraire qui se donne à voir dans l'énonciation. Si l'ethos constitue son empreinte au sein de l'œuvre, celui-ci ressent parfois le besoin d'en dire davantage sur lui-même, de s'afficher, de se dévoiler ou de s'analyser pour se révéler à lui-même autant qu'aux autres, en une mise en scène de soi qui n'est sans doute pas anodine. Peut-on envisager dans ce cas, le discours d'Assia Djebar comme un processus de recherche et de construction de soi, la quête d'une identité qui peine à trouver ses marques, ou une identité hybride que le langage délimite ?

1.1. Dans le giron de l'identité primaire

On rattache très souvent l'étude de l'autobiographie à celle de l'identité du fait que les deux dépendent d'une sensible perception de soi, à travers le Moi et le rapport à l'Autre. Nous avons choisi de les dissocier, partant du principe que l'identité se construit dès le premier âge et, si elle est amenée à changer, il n'en reste pas moins que certains déterminismes sont à l'œuvre dès ces premiers moments. En effet c'est auprès de la mère et au sein du cocon familial que l'enfant trouve les premiers éléments de son identité. L'empreinte des acquis de cette première période de la vie reste imprimée dans l'inconscient et constitue un terreau qui va nourrir l'individu. C'est pourquoi nous soulignerons d'abord l'importance des déterminismes identitaires qui se construisent à l'ombre de la famille, dans le giron de la mère, avant de revenir sur l'écriture autobiographique qui restitue le passé tel que l'a imprimé le sujet adulte à travers les souvenirs et leur inéluctable transformation.

---

[2] *Ibid.*

1.1.1. Les ressorts théoriques de l'identité

Afin d'étudier l'affirmation d'une identité qui doit trouver ses marques dans un monde où s'affrontent deux sociétés dans un contexte de domination, il semble nécessaire de poser quelques définitions**.** En se plaçant sous un angle qui réunit à la fois l'anthropologie et la psychologie, Geneviève Vinsonneau[3] éclaire tous ces processus en marche dans la construction d'une identité, et surtout leur importance pour l'intégration du sujet au sein de son milieu.

> *L'identité peut être comprise comme une dynamique évolutive, par laquelle l'acteur social, individuel ou collectif, donne sens à son être ; il le fait en reliant, à travers le passé, le présent et l'avenir, les éléments qui le concernent et qui peuvent être de l'ordre des prescriptions sociales et des projets aussi bien que des réalités concrètes. Cette dialectique (au sens d'intégratrice des contraires) offre à chacun les moyens de se rendre semblable à autrui tout en s'en différenciant. En intégrant l'autre dans le même, tout en réalisant le changement dans la continuité, la dynamique identitaire génère une apparente constance, qui procure à celui qui la déploie un sentiment d'identité.*[4]

Comme l'indique Alex Mucchielli dans son essai sur l'identité,

> *Elle [l'identité] est à un moment donné, la résultante d'un ensemble d'auto-processus (génétiques, biologiques, affectifs, cognitifs…) et de processus (relationnels et communicationnels, historiques et culturels…) formant entre eux un système de causalités circulaires […].*[5]

Celle-ci se présente donc, en ce sens, comme une « construction biopsychologique » basée sur une approche communicationnelle et culturelle et devrait donc toujours s'analyser dans une perspective plurielle, car elle implique de multiples acteurs du contexte social.

Chacun de ceux-ci a sa propre lecture de son identité et de celle des autres selon les situations, les enjeux et les projets ; un contexte fluctuant qu'il faut considérer selon un axe tant synchronique que diachronique.

---

[3] Geneviève Vinsonneau dirige à l'université de Paris V un courant d'études et de recherches en psychologie interculturelle.

4 Vinsonneau Geneviève, « Le développement des notions de culture et d'identité », « Itinéraire ambigu », *Carrefours de l'éducation,* vol. 14, n°2, 2002, p. 2-20.

5 Alex Mucchielli, *L'identité,* Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1986, p. 28.

Le sociologue Pierre Bourdieu délimite, pour sa part, les contours de l'identité en les reliant aux traces durables laissées par l'origine ethnique.

> *[…] Luttes pour le monopole du pouvoir de faire voir et de faire croire, de faire connaître et de faire reconnaître, d'imposer la définition légitime des divisions du monde social et, par-là, de faire et de défaire les groupes : elles ont en effet pour enjeu, le pouvoir d'imposer une vision du monde social à travers des principes de divisions qui, lorsqu'ils s'imposent à l'ensemble d'un groupe, font le sens et le consensus sur le sens, et en particulier sur l'identité et l'unité du groupe, qui fait la réalité de l'unité et de l'identité du groupe.*[6]

Du côté des anthropologues, Louis-Jacques Dorais[7] définit l'identité à partir de trois critères qui s'établissent selon les rapports qu'entretient chaque être humain avec son environnement.

Tout d'abord, il considère l'identité comme un rapport et non « *une qualité intrinsèque qui existerait en soi, en l'absence de tout contact avec les autres* »[8]. Ce rapport identitaire serait donc un phénomène individuel par lequel le subconscient transmet à chaque individu sa conscience de lui-même. Il le rend ainsi conscient de sa singularité ainsi que de sa place dans l'univers.

D'autre part, celle-ci serait prise dans un réseau de relations avec les autres qui reste sans cesse fluctuant, et, dépendant des circonstances, il détermine le rapport au monde. Il constitue donc une part de subjectivité qui continue de se construire tout au long de la vie, même si certains traits de l'identité individuelle semblent plus stables et plus permanents que d'autres.

6Pierre Bourdieu, « L'identité et la représentation », *Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région, Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980, n°35, p. 63-72, p. 65.

7 Louis-Jacques Dorais, « La construction de l'identité », *Discours et constructions identitaires, CEFAN, Cultures françaises d'Amérique*, Diane Vincent (dir.) , Canada, Presses Universitaires de l'Université de Laval, p. 2.

Louis-Jacques Dorais est un anthropologue, linguiste, chercheur et professeur québécois. Il se distingue par ses travaux en anthropologie linguistique.

8 *Ibid.*

Enfin, l'identité se déterminerait à travers les liens qu'on construit avec son environnement[9].

Comme le souligne encore l'anthropologue, ces éléments ramènent à « *la nature relationnelle et construite de l'identité* »[10] et ne peuvent s'appréhender qu'au travers d'une interaction avec le reste de la société. Toutes ces définitions insistent donc sur le caractère dynamique de l'identité et sur les nécessaires interactions de l'individu et de son milieu pour déterminer son comportement, ses habitudes et une certaine vision du monde.

Le philosophe Paul Ricœur examine le caractère subjectif d'une identité personnelle qui se croise avec le souci d'autrui et le respect de la parole[11], ce qui revient à replacer l'individu au cœur d'un tout dont il est à la fois la pièce centrale et le produit.

Les historiens ajoutent à cette composante individuelle l'importance du temps et l'inscription dans la durée d'une telle construction. En effet, les historiennes Cécile Becchia et Diane Chamboduc de Saint Pulgent remarquent que les identités personnelles s'effectuent sur une échelle diachronique, tout au long de la vie d'un individu. Elles « *supposent une permanence que contredisent les évolutions portées par le temps et par la succession des âges de la vie, qui influencent successivement la façon dont l'individu se comporte et se définit* »[12]. Ces historiennes rappellent à ce sujet que les sciences sociales se sont depuis longtemps intéressées, du point de vue synchronique et diachronique, aux cycles de la vie, car, précisent-elles**,**

> *L'identité individuelle suppose également une cohérence qui n'est pas plus évidente, dans la mesure où elle doit subsumer les diverses personae qui coexistent en chaque individu. Celui-ci tient en effet dans le jeu social plusieurs rôles, qu'il combine en fonction des situations et des acteurs face auxquels il se trouve.*[13]

---

[9] Louis-Jacques Dorais, *op. cit.* :

« L'environnement est pris ici dans une acception très large qui comprend [...] tout élément signifiant faisant partie de l'entourage d'une personne : les gens d'abord, mais aussi les paroles (énoncés d'une langue spécifique qui leur donne un sens ou une forme particuliers ou en contexte diglossique, résultant du choix entre deux langues ou plus), et les actes de ces gens ainsi que les idées et les représentations (les images porteuses de sens) transmises par ces paroles et ces actes de même que les produits matériels qui découlent de l'activité humaine ».

[10] *Ibid.*

[11] Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.,* p. 137-138.

[12] Cécile Becchia et Diane Chamboduc de Saint-Pulgent, « L'identité : introduction », *Questes, Revue pluridisciplinaire d'études médiévales,* 24 | 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014, URL :http://journals.openedition.org/questes/2948 ; DOI : https://doi.org/10.4000/questes.294, date consultation : 12/12/2021, p. 2.

[13] *Ibid.*

Sur un autre plan, Jean-Marc Moura qui se penche sur les identités littéraires en contexte francophone, considère le *postcolonial* comme « *un principe fédérateur* »[14] qui permet de poser les bases de l'espace francophone. Il rappelle que celui-ci reste très souvent remis en question par ses utilisateurs. Il nous servira cependant pour établir le lien entre la recherche d'une identité propre qui se dégage dans l'intersection souvent problématique de plusieurs langues ou dialectes, d'une part, et une identité communautaire au pouvoir symbolique très fort, d'autre part. Entre les deux, l'expression littéraire doit trouver sa voie et accomplir une synthèse souvent difficile, dans laquelle le rapport à soi et à l'autre de soi n'est pas sans soulever quelques questions.

Dans ce contexte, définir ou délimiter une identité individuelle peut ressembler à une gageure, car celle-ci est par définition mouvante et polymorphe, toujours en transformation au gré des interactions qui apportent une/des signification/s particulière/s.

Se pencher sur la construction de l'identité d'Assia Djebar reviendra donc à examiner, en se basant sur toutes ces modalités, les influences auxquelles elle a été soumise et la manière dont elle y a réagi, en tant que femme algérienne ayant eu une éducation française. Il s'agira d'inspecter l'agencement de toutes ces causalités qui au cours de sa vie se sont imbriquées, ont interagi ou se sont heurtées. Nous examinerons donc comment s'est constituée, à l'issue de ce processus constamment en marche, la personnalité de l'écrivaine, abreuvée aux sources de plusieurs cultures, d'affects, et d'influences diverses et variées. Il faudra donc déterminer comment se construit le « système de causalités circulaires »[15] à travers lequel interagissent toutes ces modalités internes et externes qui travaillent à l'émergence de l'individualité subjective.

Nous devrons donc considérer l'identité du sujet à travers ses multiples interactions avec l'Autre, avec la société et toutes les formes d'identités particulières. Car celles-ci se déploient, communiquent et s'enchevêtrent, dans une rencontre symbiotique au cœur de laquelle l'identité littéraire et linguistique va trouver le*s* conditions de son émergence.

Dans le cas d'Assia Djebar, il nous revient donc de retracer toutes les composantes de ses itinéraires sociaux, culturels et littéraires. Nous devrons évaluer comment, à travers cet ensemble de déterminismes, naît dans le discours le sujet hybride, et, par voie de conséquence, l'écriture de soi.

[14] Jean-Marc Moura, « Introduction », *Littératures francophones et théories postcoloniales,* Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 12.

[15] Alex Muccielli, *L'Identité, op. cit.*, p. 26.

En nous basant sur les définitions précédentes, nous allons donc nous pencher sur la manière dont l'identité se construit dans la prime enfance, auprès de la famille et de la mère. Nous verrons ensuite comment l'identité linguistique se forge avec l'apprentissage de la langue française pour évoluer, à travers les choix de Fatima-Zohra Imalhayène et sa détermination à écrire des romans dans cette langue.

Il nous reviendra alors d'établir comment l'identité linguistique vient se confronter, à la première pour trouver sa place dans la formation du sujet hybride.

1.1.2. Les marqueurs de l'identité première

Comme nous l'avons vu dans notre première partie[16], le choix du pseudonyme ainsi que la construction de l'ethos discursif font partie de l'élaboration de ces multiples identités qui fondent le sujet. Ils participent ainsi d'une construction sociale qui a partie liée avec les choix littéraires de l'auteure. L'énonciation djebarienne est ainsi révélatrice de ces négociations identitaires et de sa capacité d'adaptation, qui se laisse voir à travers ses personnages. Car à cause du contexte de la colonisation dans lequel elle a grandi, le référent identitaire primaire se trouve en conflit avec l'identité acquise, du fait de sa scolarisation et de son émancipation par le père. Une dissonance surgit qui empêche l'épanouissement dans la culture-mère.

La perte de l'écriture maternelle, l'expulsion du harem sont autant de facteurs liés à l'aliénation coloniale qui débouchent sur une acculturation[17]. En apprenant les modes de conduites de la société occidentale et en se pliant au modèle social qu'il propose, la jeune fille perd une partie des valeurs sociales et culturelles de son milieu d'origine. S'installe alors pour elle une dualité qui lui permet de s'adapter à l'une et à l'autre de chacune des deux sociétés, de se sentir à l'aise dans chacune d'elles.

---

[16] Cf. Partie I. 1.1.1. Choisir un nom d'auteur, le pseudonyme, p. 25, et 1.1.2. La construction de l'ethos auctorial, p.35.

[17] Alex Mucchielli, *L'identité*, *op.cit.*, p. 108-109 :

« De cette acculturation forcée, il résulte souvent une *identité parcellaire*. La culture résultante nous dit J. Poirier, est une hétéroculture fondée sur deux sources antagonistes : l'une d'origine autochtone, représentant la tradition ancestrale, l'autre d'origine allochtone, représentant la modernité. Ce dualisme culturel est présent sur tous les plans [...]. Il y a une ambivalence identitaire due à la présence de deux modèles à la fois valorisés et critiqués ; la tension et l'aliénation viennent aussi du fait que ces deux modèles antagonistes sont tous les deux inévitables ».

Néanmoins, cette situation laisse un sentiment de perte très vivace avec lequel l'écrivaine devra composer tout au long de sa vie.

> *Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie… Langue-mère idéalisée ou mal aimée […] sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe.*[18]

Il existe en effet une isotopie de l'héritage ancestral perpétué par les femmes, directement liée au legs maternel[19]. Il véhicule à la fois des représentations positives relatives au monde féminin et d'autres, plus dysphoriques qui ramènent aux tabous patriarcaux.

Car l'identité individuelle se définit d'abord par le sentiment d'appartenance à un groupe, à une famille ou à une nation. Elle reste enracinée dans une histoire qui se construit dès la petite enfance, à partir d'un récit familial qui intègre l'enfant au sein de ce noyau. Cet héritage participe donc à la construction de la première identité, celle des premières socialisations dans le giron de la mère, au sein du clan maternel et de l'univers fermé des femmes.

C'est avant tout le premier espace qui fonde l'élaboration de la personnalité de l'écrivaine, au sein d'une appartenance sexuée. On a donc une venue à soi en tant que « fille de... », sujet appartenant à une lignée féminine d'essence tribale dont l'auteure se revendique assez souvent, car elle constitue le socle de son identification au monde arabo-musulman. L'identité s'est ainsi construite autour d'une culture du gynécée et donc du monde de l'enfance ; une représentation de soi qui focalise sur la féminité traditionnelle.

Si on considère souvent que *L'amour, la fantasia* est le livre du père, on peut alors affirmer également, avec Mireille Calle-Gruber, que *Vaste est la prison* est le livre de la mère.

> *L'orchestration des thèmes qui constituent le syndrome de l'écriture dans la scène djebarienne, et revisite l'esthétique de l'arabesque fait donc de* Vaste est la prison *le livre de la mère : un livre-mère de toutes les naissances et renaissances […].*[20]

[18] AF, p. 298.

[19] Cf. Partie I. 2.1.4, L'héritage d'un dialecte citadin, p. 133.

[20] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture, op. cit.*, p. 90.

Comme nous l'avons vu précédemment, la mère d'Assia Djebar est représentative des bourgeoises de son époque. Elle revient sans cesse dans l'énonciation pour définir la référence à des codes sociaux liés à la bourgeoisie andalouse de la ville de Césarée. Celle-ci se caractérise par une élégance discrète de femmes au parler raffiné, très souvent férues de musique andalouse (cette musique importée d'Andalousie par les émigrés lors de la chute de Grenade).

Cette mère qui, au départ, ne parle pas français est l'initiatrice à la culture arabo-musulmane ; elle est représentée comme celle qui possède les clés du harem. À travers son comportement et son évolution, l'écrivaine définit les représentations de la société bourgeoise indigène.

Elle décrit ainsi nombres de déterminismes sociaux hérités de cette caste arabo-andalouse, très fière de son passé lié à l'histoire de Grenade et à l'émigration provoquée par la chute de ce royaume. Se construit ainsi une identité arabe qui s'exhibe à travers un parler caractéristique, une manière d'être et une sensibilité artistique particulière qui ressortent sans cesse dans les récits [21].

Ces représentations de l'univers maternel sont déterminantes dans la construction de l'identité, car elles délimitent la mise en représentation du corps, du couple et de tout ce qui relève de l'intime, mais surtout le rapport à la langue des origines. L'individu trouve en effet ses modèles dans la société qui l'entoure et adopte normalement les normes et les valeurs qui y ont cours. Symboliquement, à travers celles-ci, il adhère à ce groupe. C'est ainsi que s'élabore la conscience qu'il a de lui-même, le « *sentiment d'unité et de cohérence* »[22] autour duquel il va se construire, ainsi que son sentiment d'appartenance à la communauté.

Pour Lacan, le rapport à la mère, dans la petite enfance se construit autour d'une demande initiale de l'enfant à celle qui lui ouvre les portes du monde symbolique. Il affirme à ce sujet que celle-ci, avec son caractère collectif, est déterminante par rapport à l'expérience individuelle et la psychogenèse, car c'est par le langage que se construit l'univers symbolique[23].

[21] Cf., 1.2.3. Les instruments discursifs de l'oralité féminine, p. 110-120.

[22] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 50.

[23] Patrick Juignet, « Lacan, le symbolique et le signifiant », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 68, n°2, 2003, p. 133.

C'est pourquoi, constate Marc Gontard,

> *La langue maternelle reste le support fondamental de l'identité dans la mesure où elle structure non seulement le sujet individuel (ipse) jusque dans son inconscient, comme le montre Jacques Lacan, mais aussi le collectif (idem) puisque pour reprendre l'analyse d'André Martinet […] : « À chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'existence. »*[24]

Jeanne-Marie Clerc rappelle à ce sujet l'affirmation de l'auteure, « *je ne ressens pas le « poids de l'Histoire comme une charge mais comme un humus compact dont on n'aurait pas illuminé les richesses intérieures* »[25].

C'est donc au sein de ce terreau fertile lié à l'héritage des générations précédentes que l'écrivaine tente de retrouver ses origines et les marqueurs de son identité. En effet, ceux-ci ont été ébranlés par la construction précoce d'une hybridité identitaire qui a maille à partir avec la domination coloniale. Pour elle, la quête de l'identité individuelle « *se greffe, sur le substrat historique de la quête d'une identité à retrouver pour un pays en train de se reconstituer* »[26].

De son côté, Michèle Vialet n'hésite pas à assimiler le legs de la mère[27] à une défaite et même à une mort, dans la mesure où l'expulsion hors du monde maternel signe la fin d'un certain rapport à la culture de la mère, et donc à l'identité première. Mireille Calle-Gruber, au sujet de *Vaste est la prison*, parle « *d'une mémoire qui se fait « mémoire-tombe » pour la femme qui est femme arable* »[28].

Mais la mémoire n'est-elle pas au contraire le terreau dans lequel l'identité féminine va se ressourcer, retrouver ses origines et ses pertes, pour mieux laisser émerger le moi en perpétuelle reconstruction ? L'adjectif arable qu'on trouve en titre de chapitre dans la troisième partie de *Vaste est la prison* (femme arable) serait alors à prendre dans son acception première qui réfère au labour et à une productivité à venir.

Car cette notion d'identité fait appel à la fois au sujet et à l'altérité dans la mesure où le sujet se construit en interaction avec son milieu. Mais elle fait surtout référence au langage et à la capacité de communiquer, de comprendre et de se faire comprendre.

---

[24] Marc Gontard, « Qu'est-ce qu'une littérature arabe francophone ? L'exemple du Maghreb », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n°52, 2005, La francophonie arabe : pour une approche de la littérature arabe francophone. p. 40.

[25] Jeanne-Marie Clerc, *Écrire, Transgresser, Résister, op. cit.*, p. 97.

[26] *Ibid.*

[27] Michèle Vialet, « « La nuit de la langue perdue », Défaite et legs de la mère dans *Vaste est la prison* », *Assia Djebar, une écrivaine entre deux rives, op. cit.,*p. 204.

[28] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture, op. cit.*, p. 84.

L'identité s'établit, en effet, à travers toutes les stratégies discursives que l'individu met en place, plus ou moins consciemment, pour construire son identité. Car *« il n'y a pas de conscience de soi sans conscience de l'existence des autres, et c'est à la mesure de la différence entre « soi » et « l'autre » que se constitue le sujet »*[29], rappelle le *Dictionnaire d'analyse du discours*. Si l'on rapporte cette notion à celle de sujet parlant, on pourra dire que l'identité du sujet se caractérise par un certain nombre de traits qui lui confèrent une identité individualisée en tant qu'il produit un acte de langage. « *Dès lors* », rappelle Marc Gontard, *« toute atteinte à la langue maternelle, toute mise en concurrence de cette langue, sont ressenties comme une atteinte à l'identité »*[30].

C'est pourquoi la reconnaissance identitaire passe chez l'écrivaine d'abord et avant tout par une proximité de langue ; un langage de l'entre-soi qui s'édifie à travers la mise en énonciation du dialecte maternel. Celui-ci reflète un univers foisonnant, fantasmé en palais des mille et une nuits, dans lequel l'acoustique réduit les mots, selon les circonstances, à des sons agréables ou harmonieux, ou dysphoriques, lancinants et agressifs.

Comme nous l'avons étudié précédemment dans le chapitre traitant de l'oralité, toute production sonore est révélatrice d'une situation et raconte des états d'âme[31]. La manière dont les mots sont mis en scène par et dans le langage est significative d'une intention de montrer, au sein du texte littéraire, combien cette langue maternelle est centrale dans l'expression de soi de l'auteure. Qu'il s'agisse de tours langagiers usuels ou d'expressions subtiles et imagées, tous ces mots restent avant tout, pour elle, une manière de se présenter telle qu'elle est dans la langue de sa mère. Car, dit-elle, *« se porte sur ces femmes l'ombre de la rupture de la parole [...]. En fait [elle] constate que cette écriture, depuis plus de cinquante ans au Maghreb, s'exerce comme une halte, ou une rémission, dans l'attente d'une parole neuve à trouver »*[32]. L'écriture est donc présentée comme un outil qui permet au langage de se réunifier pour trouver de nouveaux ancrages et consolider une identité problématique.

L'idiome maternelle représente donc le creuset de l'identité arabo-musulmane, une « mère-des-langues » à la source de toute construction identitaire, et de ce fait, présente comme la première représentation du corps-femme.

---

[29] Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit.,* entrée : « Identité », p. 299.

[30] Marc Gontard, « Qu'est-ce qu'une littérature arabe francophone ? L'exemple du Maghreb. », *op. cit.*, p. 42.

[31] Cf. 1.2.3. Les instruments discursifs de l'oralité féminine, p. 110-120.

[32] CV, p. 83.

C'est à la mère-des-langues qu'il faut en revenir, laquelle devient très vite dans ce roman hyperbolique de la femme : la femme dans l'islam, telle que l'écrivain la donne à voir, c'est-à-dire innombrables femmes sans alphabet. « Les femmes, les oubliées parce que sans écriture ».[33]

Cette mère-des-langues représente, comme le précise Djebar, « *ce à quoi nous naissons, ce dans quoi nous venons à la naissance, ce sont des timbres de voix, des sonorités, des tons et des intonations, des rythmes* »[34]. C'est par la mère et par l'aïeule ou encore, par les tantes, donc par la lignée maternelle, que se transmet le récit des origines. La recherche de l'identité s'inscrit par cet effet, obligatoirement, dans une trajectoire de langue/s.

La relation à la mère se déploie en effet dans toute narration sous le signe de la langue et du langage, dans une envie « *d'être au-dehors vraiment mêlée aux [s]iens – aux tribus, aux fractions, générations mortes et vivantes, de [s]a terre là-bas (en somme dans [s]a nation, plutôt [s] communauté d'origine [...] perdue parmi eux [...]* »[35].

Les romans de l'auteure véhiculent ainsi toute une symbolique de la lignée, en tant que socle de la chaîne identitaire et premier élément d'intégration du sujet dans la collectivité maternelle. Il s'agit en effet, essentiellement, d'une transmission matrilinéaire dans laquelle la figure-clé reste la grand-mère dont l'histoire conjugale définit la rupture des liens patriarcaux, remplacés derechef par un matriarcat « viril ». La personnalité de cette aïeule pèse sur l'histoire familiale par la puissance et l'autorité qui se dégagent d'elle et détermine les représentations d'un passé mis en récit par les femmes.

En effet, la sociologue Elsa Ramos rappelle que les grands-parents, par le récit de leur vécu instaurent le lien aux ancêtres et à ce qui a précédé, et « *le « chez-soi d'origine puise une partie de son importance dans le sentiment que « depuis toujours », la famille existe* »[36].

Ceci rejoint la position de Patrick Charadeau et Dominique Maingueneau qui considèrent que, du point de vue de l'analyse du discours,

---

[33] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture, op. cit.*, p. 91.

[34] CV, p. 14.

[35] *Ibid.*, 19.

[36] Elsa Ramos, « « Les origines », la tension entre appartenance familiale et identité individuelle », *Civitas*, Porto Allegre, Brésil, Vol. 11, n°1, p. 24-39, janvier-avril 2011, p. 27.

[…] Dans un cas comme dans l'autre, l'identité résulte, à la fois, des conditions qui sont inscrites dans la situation de communication et/ou dans le préconstruit discursif, et des stratégies que celui-ci met en œuvre de façon plus ou moins consciente. »[37]

Dans le récit familial qui se poursuit tout au long de la seconde partie de *Vaste est la prison*, la référence à la généalogie maternelle semble tourner en cercles concentriques. Elle ramène sans cesse au véritable sujet qui est celui de la personnalité de la narratrice, écrivaine et double de l'auteure, pour mettre à nu son caractère et ses choix, en tenant compte de l'héritage qu'elle a reçu. Mais on remarque surtout une référence aux traits de caractère, acquis ou innés, provenant de déterminismes familiaux qui pourraient expliquer ses propres aspirations, ses choix et parfois ses échecs.

La voix se dévide nette et dure ; elle ne s'exprime ni en français, ni en arabe, ni en berbère, une langue de l'au-delà, celle des femmes évanouies avant moi et en moi. Celle de ma grand-mère morte huit jours après l'indépendance et qui s'adresse à moi, véhémente, du fond de mes colères ou de ma stupeur […]. Ainsi, gisant à presque quarante ans, comme une adolescente vulnérable et honteusement enamourée, je n'arrêtais pas d'entendre ma grand-mère ainsi haleter devant moi, avec entêtement me harceler, quinze ans après […].[38]

Tout se passe donc comme si cet héritage déterminait fatalement une manière de se comporter. Car les voix du passé définissent des représentations sociales fortes et déterminent des comportements inconscients et surtout un rapport particulier à l'Autre masculin.

Lorsque la narratrice essaie de vivre son histoire d'amour sans se préoccuper des codes sociaux préétablis, elle se retrouve rattrapée par une conception très stricte de l'honneur, héritée des générations précédentes :

« Qu'est-ce qu'un homme ? » répétait-elle, puis, après un souffle rauque qui la déchirait plus que ses toux spasmodiques, elle déclarait : « quelqu'un dont on ne voit pas le dos ! » […] Quelqu'un, continuait-elle plus explicite, dont l'ennemi ne voit jamais le dos ![39]

[37] Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'Analyse du discours*, *op. cit.*, entrée : « Identité », p. 299.

[38] VP, p. 103-104.

[39] *Ibid.*

La représentation d'une chaîne dans laquelle chacun(e) occupe d'emblée une place bien déterminée, dès la naissance, est ce qui définit généralement une lignée. Chaque place est attribuée par rapport à un ordre (les grands-parents, les parents, puis les enfants) qui tient compte de l'âge de chacun, selon un ordre de préséance qui permet de respecter le lien de continuité et d'établir la cohésion du groupe, en se basant sur la temporalité.

La romancière a conscience, lorsqu'elle entreprend de reconstituer toute sa généalogie maternelle, de s'inscrire elle-même (à travers sa narratrice) dans une chaîne temporelle qui consacre sa propre présence dans la lignée. En se posant à la suite de sa mère et de sa grand-mère, elle marque son territoire originel et pose les jalons d'une histoire qui modalise une certaine représentation d'elle-même. De ce fait elle se met en contexte et utilise le lien familial pour dessiner les contours de son propre passé et élucider, grâce à ses appartenances (à une famille, à une tribu, à un groupe de femmes), certains traits de son caractère.

Elle reconnaît ainsi avoir hérité de sa grand-mère un « caractère viril »[40] qui explique son esprit volontaire et sa capacité à transgresser, comme cette aïeule, certains codes sociaux qui auraient pu faire barrière. L'écriture fait partie de ceux-ci.

> *Elle me guidait, la mère. Elle me dirigeait, et au-dehors, dans la jungle de la ville, dans le maquis des nouvelles lois, sans se douter que, cette fois, c'était l'énergie de sa propre mère disparue qui m'avait fait avancer, quasiment les yeux bandés.*[41]

On retrouve donc, à travers cet exemple, la manière dont une identité singulière, celle de l'auteure, ne parvient à exister que dans son rapport à une généalogie qui la détermine. Ce mouvement réflexif qui ramène le sujet à un modèle de référence symbolique marque à la fois sa singularité et son inscription dans une représentation plus collective, dans laquelle il peut se reconnaître, sans pour autant s'effacer en tant qu'individu. À l'issue de cette histoire d'amour avortée et à cause du comportement de l'*Aimé* qui manque de courage face au mari furieux, les injonctions de sa grand-mère reviennent à l'esprit d'Isma. Elle la conforte alors dans le sentiment que l'échec du couple est inéluctable, parce qu'il s'inscrit dans une malédiction héréditaire. « *Peut-être que sur cette terre, nous les femmes qui savons « ce que doit être un homme », peut-être est-ce cela notre malédiction présente : ne plus rencontrer d'hommes !* »[42].

---

[40] Nous avons déjà relevé dans la partie I, 1.1.1, « le choix du pseudonyme », que ce « caractère viril » relevait de l'intransigeance qui est caractéristique du qualificatif : « djebar ».

[41] VP, p. 306.

[42] *Ibid.*

L'isotopie de la transmission d'une parole symbolique joue un rôle important au cœur de l'énonciation et se retrouve dans tous les récits. Elle est présente sous la forme de micro-récits largement autobiographiques qui révèlent des souvenirs-clés, des traumatismes ou encore un mode de vie caractéristique qu'on pourrait considérer comme une forme de déterminisme social, puisqu'il institue une manière de se confronter à la société.

Assia Djebar raconte, à ce sujet, un épisode marquant de son enfance : le jour où la mère de la narratrice lui ôte ses amulettes sacrées où sont inscrits des versets du Coran. L'amulette en tant que support de la parole sacrée représente le lien avec l'univers de la mère et de la grand-mère ; en ce sens, cet objet devient une métaphore du lien sacré qui fait barrage contre une parole étrangère symboliquement dangereuse.

Car, selon Jacques Lacan, « *la relation de l'homme au symbolique devient « la relation de l'homme au signifiant* » »[43]. Les amulettes portées par l'enfant sous les vêtements participent de ces pratiques religieuses qui ont marqué chez l'auteure un sentiment d'appartenance à une tradition religieuse essentiellement féminine :

> *Ma mère en tira une conséquence inattendue : elle décida, puisqu'elle présidait encore à mon habillement chaque matin, de m'enlever les amulettes (deux carrés et un triangle de soie, don de ma grand-mère paternelle, désormais disparue) [...].*
>
> *Je me souviens du fil tressé à l'ancienne, plus précieux pour moi qu'un simple collier caché [...] me reviennent en vivace impression, justement parce que j'avais l'habitude de tâter sur ma poitrine, ces carrés ou triangles d'écriture magique (« ces amulettes, elles te protègeront de l'envie des autres ! » m'avait répété ma grand-mère s'imaginant le monde français hostile). Le soir, j'arborais fièrement sur ma chemise de nuit ces ornements enfin en évidence.*[44]

L'amulette délimite ainsi la frontière entre deux mondes, le monde des femmes et le monde de l'école, entre le sacré et le profane. La mère acte donc, d'une façon définitive, la rupture avec son propre univers, et l'éviction du harem.

[43] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 450.

[44] VP, p. 287.

En même temps, cette rupture se fait à travers un objet offert par la grand-mère paternelle, et, d'une certaine façon, elle modalise l'ambiguïté du modernisme paternel qui s'oppose aux coutumes encore vivaces dans son milieu d'origine, représentées par sa propre mère.

Pour l'enfant, cet arrachement crée un fossé qui la sépare de la mère (mais par le propre fait de celle-ci, et non du père), et marque une déstabilisation de cette première identité. La perte de ces amulettes peut donc se lire comme une mise à distance symbolique de la culture arabo-musulmane qui vient perturber l'enfant, car il y perd ses repères originels, au moment même où son être-en-langue-française en cours d'élaboration vient menacer d'effacement la culture maternelle.

1.1.3. Les voiles identitaires

Héritage de la mère, la symbolique du voile est constitutive de l'identité discursive à cause de la relation mimétique qui se crée dès l'enfance avec celle-ci et avec la lignée féminine dans sa globalité[45]. Nous traiterons donc le voile comme élément psychologiquement intégré dans l'identité primitive de l'enfant, au contact de sa mère et qui représente le premier modèle d'identification. Nous nous demanderons si ce vêtement peut être conçu comme une construction identitaire qui impacte le sujet dans l'ensemble des autres représentations qui le constitue.

Chez Djebar, le voile fait partie de l'identité en tant que faisant partie de l'habitus traditionnel représentatif du monde maternel. Dans *Ces voix qui m'assiègent*, elle interroge longuement le statut de la femme qui écrit et sa position, souvent en porte à faux dans la société algérienne.

> *Est-elle[l'écriture] vraiment une arme d'affirmation de soi, de mise en avant de sa personne-individu comme une sorte de « monstre », au sens strict, tandis que les femmes de plus en plus ensevelies, transformées en fantômes, déambulent… ? L'écriture comme dévoilement fragiliserait-elle celle qui écrit, la dénonce-t-elle aux regards des autres ?*[46]

Cette réflexion confirme la difficulté à s'identifier en tant que femme dans un milieu d'homme, et explique l'attitude de pudeur – hochma en arabe – qui en découle.

---

[45] Cf. Partie II, 1.1.2 Les représentations du harem, p. 204.

[46] *Ibid.,* p. 76-77.

[…] La hochma, c'est-à-dire, en arabe, de la « honte », en fait de la pudeur, seule spécificité féminine, pourrait-on dire, de la littérature autobiographique, ce voile qui vous engoncerait, qui, dans les temps anciens, vous aurait fait désigner comme sorcière, comme impure, et impudique, et obscène, et publique.[47]

Cette pudeur est une forme d'intériorisation des interdits et détermine une représentation du resserrement psychologique des femmes dans un espace qui circonscrit mentalement les limites à ne pas franchir. Elle est donc la conséquence des freins imposés par la tradition et représente, en fait, une défaite face à la loi masculine. Car cette dernière continue d'instaurer des codes de ségrégation qui empêchent le sujet de s'affirmer ; « *la loi de l'impossibilité de dire* », « *le devoir se taire* », le « *taire absolument* ».
On comprend mieux alors le chemin accompli par l'auteure et la force d'une identité acquise grâce à l'écriture et à la réflexion qui s'ensuit, et qui, enfin, réalise sa libération . Celle-ci explique en effet, dans *Ces voix qui m'assiègent*, ce rapport au voile en tant qu'élément ambivalent qui peut jouer un rôle à la fois dysphorique et protecteur, qu'elle n'a pu déconstruire que bien plus tard, à l'âge de la maturité. Il lui a fallu en effet passer derrière la caméra pour percevoir, enfin, l'aspect pervers de la fonction de ce vêtement féminin traditionnel.

À l'opposé, la perception positive de cette protection lui a permis d'entrer en littérature, avec un certain degré d'inconscience qui l'a, dit-elle, protégée.

Ainsi, au début de ma pratique d'écrivain, mon rapport à la langue française déployée en narration s'approchait assez justement de cette image de la Mauresque s'avançant, voilée, en pleine rue. Car si écrire c'est s'exposer, s'afficher à la vue des autres, se voiler, même en écrivant a été pour moi un mode naturel. « Se voiler » signifiait pour moi se travestir, se déguiser pour se cacher […].[48]

Avec l'écriture de *Vaste est la prison*, la romancière réfléchit longuement au rôle du voile dans la société musulmane et prend conscience de toutes les pertes qui lui sont imputables.

[47] CV, p. 106.
[48] *Ibid.,* p. 98-99.

l'interdit rend encore plus sexué, inversant l'apparence ; ombre qui déambule sans que, des siècles durant, nous ayons hurlé notre ensevelissement, sans que nous ayons arraché le drap, et au besoin notre peau avec [...]. Silhouette unique de femme, rassemblant dans les pans de son linge-linceul les quelques cinq cent millions de ségréguées du monde islamique [...].[49]

Poursuivant son travail de déconstruction de tous les interdits liés à celui-ci, en tant que constructions identitaires négatives imposées par le patriarcat, l'écrivaine s'attaque longuement dans son essai, au sentiment de vanité qui surgit au travers d'une dissociation du substantif *écrivaine,* qui se transforme en *écri-vaine*.

Une écrivaine : écoutez longtemps ce mot, cela se perçoit aussitôt ; je veux dire la finale : vaine, et donc vanité, légèreté, que sais-je, ostentation... Vaine, et plus du tout l'écrit, l'asexué de l'écriture, son creux, sa transparence... [...]. La vanité de l'écrivaine donc, d'« écrivain » au féminin, ce serait cela, cette curiosité de la limite, de l'effacement, de la mort, bien sûr ?[50]

Ce substantif « écri-vaine » ramène à une stigmatisation sociale qui pointe particulièrement la place des femmes dans l'écriture. Car, s'exposer en écrivant suppose en effet une acceptation de soi en tant que corps et esprit qui va à l'encontre de la tradition.

La femme qui intériorise ces tabous sociaux construit en elle, ou autour d'elle, un voile psychologique qui instaure une perception de soi altérée, installe le doute, et freine l'épanouissement, dans une fonction qui, en elle-même, devrait être gratifiante et apporter de la satisfaction et du bonheur. Ceci rejoint donc l'éthique du dévoilement ou, pour reprendre le titre de Dominique Fisher, « une éthique du dévoi(l)ement »[51]. L'écriture pourrait ainsi installer un sentiment de salissure lié au dévoilement/ dévoiement, parce qu'elle ramène à la Loi des pères.

Le seul mot d'« écrivaine » soulève chez la romancière un sentiment de malaise qui provoque le besoin instinctif d'écrire « sous le masque » et confirme donc l'intériorisation des tabous. C'est pourquoi, consciente de l'enjeu psychologique, et de sa cristallisation à travers le substantif qui l'énonce, elle s'attache à le déconstruire. Encore une fois, c'est par la libération de la parole que se (re)construit l'identité féminine.

---

[49] VP, p. 174.

[50] CV, p. 61-62.

[51] Dominique Fisher, *Écrire l'urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 90.

On retrouve là les lois du « harem mental » traitées précédemment ; Cf. Partie II, 1.1.2 Les représentations du harem, p. 207.

La réhabilitation de soi se fait au sein de l'énonciation djebarienne sous la forme d'une réappropriation des mots. L'auteure doit retrouver en eux matière à se (ré)conforter pour s'accepter elle-même en dehors des espaces impartis traditionnellement aux femmes. Les mots doivent cesser de cacher une connotation dysphorique et péjorative qui stigmatise celles-ci.

De la même manière, la projection de soi au milieu de toutes les autres, participe de ce voile identitaire, car se présenter au milieu d'un groupe atténue la visibilité du sujet et le noie dans l'informe/ l'informel du Nous. Dans son essai sur le corps invisible, Anna Rocca se penche sur le processus de construction d'un nouvel espace de liberté qu'elle considère comme *« [...] la création féminine d'une atmosphère et d'un milieu respirable »*[52].

La respiration est fortement liée à la formation physiologique de la parole et l'un ne va pas sans l'autre. En se plaçant sous l'angle de l'analyse du discours, on pourrait suggérer que la métaphore de la « respiration à l'air libre » entre dans l'isotopie d'un souffle nouveau pour les femmes. Celui-ci se traduit par la mise en place d'un habitus propre à cette communauté qui inverse les formes traditionnelles pour les faire entrer dans une ère nouvelle, caractérisée par leur capacité à s'exprimer, et donc à reconstruire une identité problématique.

> *[...] Son appel muet à Lila : « Non, ne sois pas un rêve, conquiers, au moins toi, cette liberté de mouvement, de question, de regard que nous allons ensuite toutes t'envier, moi la première ! Trace devant nous un chemin ; je te regarde, je te soutiens, je ferme la fenêtre, apparemment je te laisse avec ton histoire individuelle, en fait tu vis pour nous toutes [...]. Grâce à toi nous ne sommes pas condamnées ! »*[53]

Il s'agit là d'un véritable manifeste porté, dans *Vaste est la prison*, par la narratrice/ réalisatrice du film, qui exprime le sentiment de liberté né avec la libération du regard inaugurée grâce à l'œil de la caméra. Cet état nouveau qui rend à la femme le pouvoir de voir et surtout de regarder, fait retour dans le processus d'écriture qu'il libère. Ainsi, l'auteure trouve enfin la capacité de parler d'elle-même, et de surmonter le sentiment de n'être pas à sa place que révèle la « vanité », ce qui signe d'une reconstruction identitaire en marche.

[52] Anna Rocca, *Le corps invisible, voir sans être vue*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 65.

[53] VP, p. 302.

Dans le *Discours de Francfort,* l'injonction de parole, « répondre », posée par l'écrivaine vient confirmer la réussite, pour elle, d'une distanciation psychologique qui semble enfin lui permettre d'extérioriser toutes les frustrations liées à l'enfermement de la parole. Cette victoire se lit comme un acte de langage performatif qui entérine, par sa forme énonciative, l'acte illocutoire.

> *Répondre, répétais-je, à toutes les questions ! Sinon, en faire sentir l'urgence : pour moi, pour celles comme moi qui avaient dû partir, seulement pour l'oxygène de leur vie, mais aussi pour les autres femmes, les silencieuses, les humiliées qui étaient mortes, le cœur brûlé, parce que conscientes de tous les dénis.*[54]

Le rôle de la mère dans le processus de construction de l'identité hybride est prépondérant, car celle-ci représente à la fois la culture arabo-musulmane et le début de l'émancipation des femmes du harem.

En effet, dans le sillage de sa fille, presque en parallèle, la mère va vivre le passage d'une culture à l'autre, et, en un sens, consommer sa rupture avec le gynécée :

> *Ma mère en profitait pour faire ses premiers pas dans la langue des Autres : son tremblement de voix, le ton un peu appliqué de sa phrase [...] il y avait l'émoi de ma mère qui avait osé se glisser, par effraction dans le discours des autres – eux les voisins, les autres mères, mais aussi le monde de l'école, et le domaine habituel du mari.*[55]

Si l'enfant admire le courage de sa mère, il n'en demeure pas moins qu'elle en perçoit l'importance pour sa propre identité. Car la « reine » du harem se transforme en un personnage hésitant, peu sûr de lui, privé de ses attributs essentiels de dignité et d'élégance (ce qui fait songer à l'*Albatros*[56] baudelairien). Cette émancipation signe la fermeture symbolique de cet espace communautaire, une sortie de l'éden qui impacte la fillette, dans l'intégrité de son identité première. « *J'écris dans l'ombre de ma mère [...] ayant perdu comme elle ma richesse du départ, dans mon cas, celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté* »[57], affirme Isma dans *Vaste est la prison*.

---

[54] *Discours de Francfort, op. cit.*,p. 6.

[55] VP, p. 256.

[56] Charles Baudelaire, *L'Albatros, Les fleurs du mal,* Paris, Hatier, « Nouveaux classiques », *op. cit.*, p. 16.

[57] VP, p. 172.

Le processus d'identification à la mère doit donc également s'adapter, diachroniquement, aux mutations impulsées par celle-ci. Il pourrait se lire comme une situation qui contiendrait les germes de la dissidence contre les tabous sociaux.

> *Ma mère, comme les autres femmes de sa ville, ne désignait jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à « lui » […]. Je ne sais exactement quand ma mère se mit à dire : « mon mari est venu, est parti… je demanderai à mon mari », etc. […] une écluse s'ouvrit en elle, peut-être dans ses relations conjugales […] bavardant en arabe avec ses sœurs ou ses cousines, évoquait presque naturellement, et même avec une pointe de supériorité, son mari : elle l'appelait, audacieuse nouveauté, par son prénom !*[58]

Assia Djebar se place ainsi, lorsqu'elle fait « sa révolution », dans le sillage de sa mère. Car, « *une fois encore, c'est l'idée de transformation consciente qui établit le contact entre la mère, la fille, et leur corps* »[59] ; rappelle Anna Rocca. Mais nous pourrions ajouter que cette mutation sociale qui autorise les femmes à s'émanciper, s'accompagne d'une révolution tout aussi importante qui est celle d'une (ré)appropriation du langage.

Car la transgression qui consiste à s'exprimer librement fait tomber les barrières instituées et représente la véritable libération qui est celle de la pensée. En effet, « *l'explicitation de l'expérience vécue peut permettre de poser un nouveau regard sur une situation, de modifier son angle de vue. En relatant les problèmes rencontrés à des personnes qui en ignorent tout, on clarifie les choses pour soi-même […]* »[60], explique Marie-France Grinschpun. Pour l'auteure, l'anamnèse de l'histoire maternelle fait partie du processus de destruction/reconstruction de l'identité. En décortiquant l'histoire de celles qui l'ont précédée, elle parvient enfin à s'affranchir.

Dans une communication faite à l'Université d'Heidelberg, elle commente la « *mutilante dichotomie qui s'installe avec son entrée à l'école* », lorsque l'enfant doit vivre à cheval entre les deux cultures, délimitées par deux lieux symboliques : l'école d'une part, et le foyer familial d'autre part, ce qui apparaît comme une confrontation agressive entre le dedans lié au maternel, et le dehors représenté par le père :

---

[58] AF, p. 55.

[59]Anna Rocca, *Le corps invisible, voir sans être vue, op. cit*. p. 138.

[60] Marie-France Grinschpoun, *L'analyse du discours, donner du sens aux dires*, Bruxelles, Éditions Enrick, 2014, p. 97.

[...] Cette pratique, dès l'âge de cinq ans, s'étant inaugurée sous le patronage paternel, de la première enfance à l'âge nubile (onze ou douze ans), ce fut comme si je développais au-dehors, dans ce petit village d'une plaine coloniale algéro-française, une partie masculine de moi-même, et que mon côté féminin restât dans l'appartement derrière les persiennes, aux côtés de ma mère voilée qui ne sortait pas.[61]

Christiane Chaulet-Achour remarque : « *entre l'école et le harem, l'équilibre n'a pu être trouvé malgré toutes les passerelles tendues* »[62].

Marc Gontard, de son côté interprète ce déséquilibre comme une conséquence de la rupture avec l'identité maternelle, car, dit-il, « *toute agression contre la langue maternelle est ressentie comme une opération de déstructuration du sujet[...]* »[63].

Psychologiquement, affirme Elsa Ramos, « *l'espace habité se voit l'objet d'un investissement tant physique qu'émotionnel. Espace familier, ce lieu privé est rempli d'affects : à la recherche d'un sentiment d'appartenance [...] en bref un besoin d'être à l'abri* »[64].

L'appartement familial et la maison de Césarée, où elle passe ses vacances sont, pour Assia Djebar les lieux de la première socialisation et gardent une forte valeur affective et symbolique. Ils sont en effet liés à la mère, à l'enfance et à tout ce qui représente la culture transmise dans le giron de la mère. Tous les repères liés à ces lieux maternels sont donc marqués d'un fort coefficient de féminité. Ils s'opposent à l'apport paternel, considéré comme exogène qui, lui, devient un marqueur identitaire de masculinité[65].

On perçoit ainsi le hiatus qui se crée entre la première identité, assignée à résidence et l'identité reçue grâce à la scolarisation et au contact avec le milieu colonial.

---

[61] Assia Djebar, « Entre parole et écriture », Communication écrite lue à l'Université d'Heidelberg, mai 1989, *Cahiers d'Études Maghrébines, spécial Assia Djebar, op. cit.*, p. 18-19.

[62] Christiane Chaulet-Achour, « Assia Djebar, symbole d'une rencontre culturelle entre les deux rives », *op. cit.*

[63] M. Gontard, « Qu'est-ce qu'une littérature arabe francophone ? L'exemple du Maghreb », *op. cit.*, p. 42.

[64] Le Wita, 1999, p. 19, cité par Elsa Ramos, « "Les origines", la tension entre appartenance familiale et identité individuelle », *op. cit.*, p. 28.

[65] Cf. I. 1.1.1, Les instruments discursifs de l'oralité féminine, p. 110.

Ceci vient confirmer la remarque que nous avions faite auparavant au sujet de la langue des femmes émancipées. Celles-ci au contact du monde extérieur, perdaient les attributs du harem et se faisait plus sèche et pragmatique, dépouillée des attributs de la féminité. Il faut également relever que la grand-mère perd sa féminité pour pouvoir affronter le monde extérieur et gérer sa vie.

Car l'acquisition de la langue française, si elle se fait pour l'enfant dans le bonheur d'une relation privilégiée avec le père qui ouvre les chemins de la connaissance, semble porteuse, a posteriori d'un malaise existentiel dû au sentiment de la perte d'une « parole perdue »[66]. La romancière avoue à ce sujet, « *mon désir, quant à moi, est de retrouver [...] une fluidité, une intimité profonde – ce qui paraît difficile* »[67] et a affirmé qu'elle écrivait dans l'ombre de sa mère et des autres femmes.

Il est vrai que celles-ci sont présentes à tous les niveaux et déterminent une représentation du lieu des origines, la source à laquelle s'abreuve le discours de l'auteure. En même temps, cette référence permanente aux valeurs portées par la mère (en tant que femme représentant les autres femmes) peut être considérée comme une façon, pour l'écrivaine, de s'identifier et de s'inscrire dans un contexte communautaire lié à la tradition.

Car les représentations de l'enfance sont chez elle en référence permanente à une identité qui ramène au harem, en tant que représentation de l'espace matriciel. Elle reconnaît être restée une femme « *de sensibilité algérienne, ou arabo-berbère, ou même musulmane lorsque l'islam est vécu comme une culture* »[68]. Elle se réclame ainsi du versant maternel de son identité, là où vont puiser, les pulsions profondes qui régissent son besoin d'écrire, celles qui prennent la forme « *d'une scansion, un mouvement intérieur, un martèlement sans mots – ou en deçà de la langue, une avant-langue, ou plutôt un amont obscur de la langue* »[69]. On peut donc y voir l'importance de cette première identité et son impact sur toutes les pulsions d'écriture dans lesquelles se confrontent ce versant obscur et souterrain lié à la langue et à la culture arabe, d'une part, et, d'autre part, à la francographie qui lui ouvre les portes de l'écriture et d'un savoir occidental lié au père et au colonialisme.

1.2. L'identité francophone

À l'identité primaire reçue au sein de la cellule familiale, lors de la prime enfance, se greffent peu à peu d'autres identités induites par les contacts sociaux. Leurs influences s'amplifient avec l'âge et les diverses interactions sociales qui viennent, d'une façon ou d'une autre, impacter le caractère du sujet.

---

66 Assia Djebar, « Entre parole et écriture », *op. cit.*, p. 18-19.

67 Assia Djebar, « Mes rapports avec mes personnages », *Europe,* n°474, octobre 1968, repris dans *Cahiers d'Études Maghrébines, spécial Assia Djebar, op. cit.*, p. 21.

68 CV, p. 26.

69 *Ibid*.

L'une de celles-ci est particulièrement marquante dans la constitution de la personnalité de la jeune Fatima Imalhayène, car elle est liée au père, à la scolarisation qu'il a décidée pour sa fille, et donc à l'apprentissage de la langue française qui vient changer un très grand nombre de paramètres dans l'habitus originel de l'enfant. Naïma Bennani-Smires observe d'ailleurs que chez Djebar, cette scolarisation ouvre les portes d'un changement structurel qui impacte toute son histoire[70]. Chez la romancière, « *l'identité n'est pas que de sang, et de papier, mais aussi de langue* »[71]. Il existe en effet un certain nombre de déterminismes socioculturels établis par cette éducation scolaire française.

Pourrait-on, de ce fait, considérer le conflit entre l'identité primaire et l'identité francophone comme un ensemble d'éléments perturbateurs qui vient secouer les certitudes d'une émancipation précaire ; ou au contraire faut-il considérer cet incessant questionnement autour de la cohabitation identitaire de deux pôles opposés culturellement et linguistiquement, comme le moteur d'un investissement intellectuel qui pousse à se dépasser et à se construire sans s'aliéner à l'une ou à l'autre de ces deux identités ?

1.2.1. Entre accomplissement et sentiment de perte

L'école instaure des mécanismes de réflexion[72], des tics sociaux, un formatage du langage, mais aussi un mode de pensée occidental. On peut donc considérer qu'elle met en place les cadres d'une identité intellectuelle dans laquelle le rapport ipseité/altérité joue un rôle déterminant. Car elle participe à une construction de soi hybride, à la jonction des deux cultures, arabe et française, et s'appuie sur un rapport à l'Autre étranger, à la fois proche et distant. Proche puisqu'on adopte sa langue et sa culture, ce qui se traduit par un mimétisme social, mais également distant, parce qu'il reste l'Autre, le différent de soi par la naissance et la culture d'origine.

Dans le cas d'Assia Djebar, l'apprentissage du français a créé un nouveau rapport à soi et aux autres ; le sujet ne devient pas français, mais il n'est plus totalement arabe, parce qu'il intègre des codes sociaux et culturels qui altèrent son identité originelle. « *Qui et quels nous sommes ?*

---

[70] Naïma Bennani-Smires, « Assia Djebar ou l'identité tatouée », *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Lucie Lequin et Maïr Verthuis, Paris/ Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 119.

« S'agissant d'une femme écrivain originaire d'un pays où la langue traditionnelle des femmes est une langue orale, sa langue oscille entre deux instances : oralité et écriture. Deux langues, l'une inaugurale, corporelle, phonique, maintenant la mémoire du récit, une seconde, apprise, graphique, la transcrivant ? La femme passe donc du « Kalam » au « qalam », de la parole à la plume. L'école française est le jalon initial de cette métamorphose ».

[71] *Ibid.,* p. 42.

[72] Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes 246*, novembre 1966, p. 904.

« L'école, dit Bourdieu, pourvoit ceux qui ont été soumis à son influence directe ou indirecte, non pas tant de schémas de pensée particuliers et particularisés, mais de cette disposition générale, génératrice de schémas particuliers, susceptible d'être appliqués en des domaines différents de la pensée et de l'action, que l'on peut nommer habitus cultivé ».

Admirable question ! »[73] s'interroge Aimé Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal*. Cette interrogation rejoint la quête de l'écrivaine algérienne et ramène invariablement au cœur de la problématique des identités chez les peuples colonisés.

Il faut dès lors examiner, à travers cette question, les processus qui brident l'épanouissement de l'identité primaire ; puisque, chez la romancière, ces mécanismes sont en marche dès les premières socialisations de la petite fille, et passent essentiellement par le langage.

Mais ils s'inscrivent également dans un espace de silence et de non-dits qui véhicule ces interdits. En effet, le sociologue Philippe Riutort affirme :

> *La socialisation primaire est la plus déterminante puisqu'elle fournit à l'enfant ses premiers repères sociaux qui le marqueront durant toute son existence et agiront ensuite comme un « filtre » : les expériences vécues ultérieurement sont appréhendées, en effet, en référence aux premières qui ont contribué à structurer durablement les manières de penser et d'agir de l'individu.*[74]

Le rapport à la langue française chez Assia Djebar est ambivalent et elle évoque, dans *L'amour, la fantasia,* une lutte mortelle entre l'arabe et le français imposé par le colonisateur par le truchement du père. On assiste donc à la création d'une identité nouvelle qui vient se substituer, en partie, à la première, ou du moins, vient créer un malaise, un sentiment de culpabilité qui s'ajoute au sentiment d'aliénation qui va peu à peu émerger par rapport à la langue imposée.

> *Le français m'est langue marâtre !... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Quelle est ma mère langue disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ?... Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers !...*[75]

La langue devient alors le lieu où se concrétise cette ambivalence et où se cristallise le métissage des identités. Ce mouvement de déterritorialisation/reterritorialisation dénote de l'instabilité fondamentale qui génère la construction d'une subjectivité originale et unique. Chaque être hybride reste à cheval entre plusieurs identités qui le fondent, mais qui en même temps aboutissent à construire son altérité.

---

[73] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal,* Paris, Présence africaine, [1939], 1983, p. 28.

[74] Philippe Riutort, « La socialisation. Apprendre à vivre en société », *Premières leçons de sociologie*, sous la direction de Riutort Philippe, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 68.

[75] AF, p. 298.

L'accession au monde paternel et à la culture coloniale se vit a posteriori comme une rupture avec les mots de la mère et une « mutilation de la mémoire »[76]. Elle est en effet déterminante dans la socialisation de la jeune Fatima-Zohra Imalhayène et apporte une autre vision du monde et un univers symbolique nouveau, qui oblige à une mise à distance de celui de la mère.

En effet, remarque Dominique Combe, « *chaque langue véhicule « une vision du monde » propre à chaque culture ; le fait de changer de langue entraîne à voir et à penser le monde de façon différente* »[77].

Pour Irène Ivantcheva-Merjanska, le français représente un espace d'altérité qui comprend à la fois « *le côté oppressif de l'altérité en termes de colonisation et de postcolonisation [...] mais également de liberté et de créativité* »[78].

Comme l'auteure, elle considère l'accès au français, pour les colonisés, comme « *un trauma par l'abandon et même le matricide symbolique de leurs langues et de leurs cultures naturelles* ». Car l'école met en place un certain nombre de déterminismes sociaux liés à l'acquisition des savoirs et de la culture qui en est le soubassement. Pour le jeune colonisé, celle-ci procède nécessairement à une acculturation qui le tient à distance de sa propre culture, et le met en position d'observer et de juger cette dernière en se basant sur des paramètres nouveaux, qu'il a acquis à l'école.

« *Assia Djebar écrit au cœur d'un nœud de contradictions qui travaillent son œuvre sans jamais rien réduire ni résoudre* », constate Mireille Calle-Gruber. Mais elle ajoute encore que la diglossie littéraire de la romancière se « *revendique comme un art poétique [...] où les savoirs de l'apprentissage ne masquent plus l'habitation des voix familières. Où les tournures des dressages culturels se trouvent bouleversées par les souffles du corps [...]* »[79]. C'est cette hypersensibilité aux injonctions contradictoires véhiculées par la confrontation des deux langues que l'écrivaine algérienne analyse dans *L'amour, la fantasia*. Elle y qualifie la langue française de « tunique de Nessus », une métaphore qui rappelle ce que celle-ci représente pour elle ; entre force libératrice et obstacle qui confirment la « dépossession »[80].

---

[76] *Ibid.*, p. 13.

[77] Dominique Combe, *Poétiques francophones,* Paris, Hachette, 1995, cité par Isabelle Simoes Marquès, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », *Les Cahiers du GRELCEF n°2, La textualisation dans les écritures francophones*, mai 2011, p. 228.

[78] Irène Ivantcheva-Merjanska, *Écrire dans la langue de l'autre, Assia Djebar, Julia Kristéva*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 11.

[79] Mireille Calle-Gruber, « À la table d'hôte des langues », *op. cit.*, p. 13.

[80] AF, p. 202. « Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter ».

Je cohabite avec la langue française : mes querelles, mes élans, mes soudains ou violents mutismes forment incidents d'une ordinaire vie de ménage. Si sciemment je provoque des éclats, c'est [...] par conscience d'avoir fait trop tôt un mariage forcé, un peu comme les fillettes de ma ville, « promises » dès l'enfance.[81]

La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école.[82]

Il y a donc bien un choc entre le dressage de l'identité acquise et l'identité primaire ; ce qu'on pourrait considérer comme « un conflit d'intérêts ». L'écrivaine doit donc sans cesse louvoyer entre des injonctions contradictoires ; entre un ombilic incarné par la parole maternelle d'une part, et d'autre part, l'épanouissement du corps et de la personnalité féminine sensitive et sensuelle au cœur de la langue française. Celle-ci reste néanmoins marquée, dans son cas, par une impossibilité à accueillir les mots d'amour et crée l'aphasie amoureuse.

Toutefois, si on peut percevoir chez l'auteure ce besoin de s'inscrire au sein de la langue maternelle, il n'en reste pas moins que c'est, dès le début de sa carrière, au cœur de la langue française et de sa littérature que celle-ci parvient à s'accomplir et à créer. C'est pourquoi la langue d'écriture détermine le détachement ainsi qu'un ré-enracinement productif parce qu'il modalise la réappropriation de soi. De ce fait, ce nouvel ancrage construit dans le texte un mode d'affirmation de soi et la production d'un discours référentiel hybride susceptibles d'élaborer des représentations hétérogènes à même de définir le sujet émergent.

Cet antagonisme structurel qui se reflète dans l'élaboration d'une subjectivité originale n'est pas sans poser de problème. Il crée une rupture profonde entre l'individu et la/ les société/s dans la/lesquelle/s il évolue, d'une part, mais encore en lui-même ; un écartèlement qu'il s'agit pour lui d'analyser, d'absorber et de neutraliser pour affirmer sa différence. C'est pourquoi Marc Gontard considère que, « *dans une société où désormais le bilinguisme est assumé, sinon choisi, ce que découvre l'écrivain francophone à travers sa double culture, c'est son altérité* »[83].

---

[81] *Ibid.,* p. 297-298.

[82] *Ibid.,* p. 302.

[83] Marc Gontard, « Qu'est-ce qu'une littérature arabe francophone ? L'exemple du Maghreb », *op. cit.*, p. 40.

Celle-ci se construit dans la difficile rencontre de soi à soi, ce qui se traduit chez la romancière par une instabilité qui se retrouve au niveau énonciatif sous la forme d'une interrogation récurrente sur sa place dans la société maternelle et sur la manière dont elle se projette dans la langue.

Le besoin d'oralité, la traduction de l'idiome maternel sont des prothèses pour garder en soi, c'est-à-dire au creux de l'écriture, les formes de la langue des origines, fragilisée, amoindrie par l'absence d'une structure stable (du fait du caractère éphémère de l'oral).

Se remémorer des formes linguistiques en danger participe de la nécessité de les sauver de la dissolution, puisqu'une langue qui ne s'écrit pas finit par s'éteindre. La mise en place d'un modèle énonciatif qui autorise cette intégration d'un idiome à l'intérieur de l'autre est révélatrice du manque et du mal-être provoqués par l'acculturation et par la déterritorialisation qui s'ensuit. Ramener l'arabe dans la langue d'écriture équivaudrait ainsi à exorciser le spectre de l'effacement identitaire. L'énonciation devient donc l'espace dans lequel l'auteure met en place des outils référentiels pour résoudre la menace de l'oubli de la langue-mère. Car, rappelle elle, « *[...] Si on veut conserver cette oralité [...] on ne dépasse pas trois générations. À la quatrième génération, il y a des trous, des oublis volontaires ou pas, et après cela devient du rêve, il n'y a plus de certitude* ».[84]

Dans le contexte de l'indépendance[85], Assia Djebar se sent très vite rattrapée par ce malaise linguistique qui demande à être élucidé à partir des nouveaux facteurs sociaux et politiques qui émergent à ce moment-là. Se libérer de la domination coloniale n'implique pas, pour elle, de changer ses habitudes linguistiques d'un jour à l'autre. Le français fait partie de son identité et, s'il prend une nouvelle connotation liée à ce contexte, il n'en reste pas moins l'espace dans lequel sa parole peut advenir, s'écrire et être entendue. Elle réalise très vite qu'il ne saurait être question pour elle de changer ses modes d'expression.

> *Ma francophonie d'écriture est le résultat de cette rencontre bipartite, mon français – de l'école, celui de mon père, de ma liberté acquise au-delà de la puberté et par ma formation individuelle –, ce français écrit qui aurait pu s'éloigner peu à peu de mes racines, de ma communauté féminine d'origine, s'est trouvé au contraire, au cours de ces années d'apparent silence, propulsé, remis en mouvement [...], dynamisé dans l'espace [...] je prends conscience de mon*

84 Assia Djebar, « À propos de *Vaste est la prison* », Entretien avec Barbara Arnhold, le 7/6/1999, *Cahiers d'Études Maghrébines,*n°2, *op. cit.*, p. 81.

85 Cf. I.1.1.3. L'œuvre en contexte, 1962, un changement de paradigme. p. 48.

choix définitif d'une écriture francophone qui est, pour moi alors, la seule nécessité : celle où l'espace en français de ma langue d'écrivain n'exclut pas les autres langues maternelles que je porte en moi sans les écrire.[86]

La romancière accueille, dès lors, la langue transmise par le père en tant que marqueur identitaire lié à son éducation francophone, mais aussi, à son amour de la langue française et à une reconnaissance de ce qu'elle lui apporte en tant qu'écrivaine. Elle prend alors nettement position à ce sujet : « *Oui, mon écriture française est vraiment une marche, même imperceptible ; la langue, dans ses jeux et ses enjeux, n'est-elle pas le seul bien que peut revendiquer l'écrivain ?* »[87]

1.2.2. Assumer l'hospitalité linguistique

C'est ma vraie langue, le mélange des trois langues, c'est ma langue : c'est ça que je parle naturellement, et elle est comprise naturellement parce que le public est comme moi […]. Moi, je suis contre les purismes, je suis pour l'utilisation libre de toute contrainte. Je ne suis pas linguiste, mais je pense que c'est comme ça que les langues sont faites, en se mélangeant à d'autres langues.[88]

Le postcolonialisme se conçoit, chez Assia Djebar, comme un moment marquant de la réflexion identitaire et un tournant dans la construction d'une personnalité tant littéraire que subjective. En tant que sujet décolonisé, l'exacerbation du problème linguistique et les questions sur soi qu'il soulève constituent le nœud de la réflexion que porte l'écrivaine sur son devenir linguistique, à partir de la césure. Car, constate Gilbert Grandguillaume, « *la langue est le lieu où s'exprime et se construit le plus profond de la personnalité individuelle et collective. Elle est le lien entre passé et présent, individu et société, conscient et inconscient. Elle est le miroir de l'identité* »[89].

---

[86] CV, p. 39.

[87] *Ibid.,* p. 7.

[88] Fellag Mohamed Saïd né en 1950 à Azzefoun en Kabylie, est un comédien et humoriste algérien. Cité par Naziha Benbachir, « Les représentations des langues en milieu professionnel », *Insaniyat*, par. 3, [En ligne], 60-61 | 2013, mis en ligne le 31 janvier 2016, URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/14051 ; DOI : https://doi.org/10.4000/insaniyat.14051, date de consultation : 5/ 2/ 2022.

[89] Gilbert Grandguillaume, Préface de : *Langue et pouvoir en Algérie, histoire d'un traumatisme linguistique*, Mohamed Benrabah, Biarritz, Éditions Séguier, « Les Colonnes d'Hercule », 1999, p. 19.

La relation à la langue française devient éminemment sensible et détermine la nécessité de se positionner clairement : être soi, affirmer son appartenance à la communauté d'origine et à la nation algérienne, mais en même temps, trouver sa place par rapport à la langue de l'Autre.

Le rapport ipseité/ altérité est déterminant pour la réflexion sur soi et sur l'identité littéraire, car il pose la question de comment rester soi dans la langue de l'autre, et comment s'y installer sans renier l'autre langue.

Assia Djebar affirme alors son identité littéraire francophone et en profite pour redéfinir les contours de sa paratopie, à l'intersection de toutes ses langues. Xavier Garnier et Pierre Zobermann constatent en effet :

> *Il n'est pas d'œuvre qui ne déploie un espace avide de venir se mesurer aux espaces déjà en place dans le corps social. L'influence de la littérature dans le monde se joue au niveau de l'espace, c'est-à-dire dans la façon dont les entités du monde coexistent ; la littérature serait cette puissance de renégociation permanente des coexistences.*[90]

Le français se voit ainsi investie d'une dynamique qui le propulse au rang de langue nouvelle, capable d'accueillir celles qui sont sous-jacentes, sans pour autant perdre ses propres attributs littéraires. La rencontre avec l'autre-des-langues l'enrichit et lui apporte un surcroît de sens. Car, remarque Désirée Schyn, « *la langue d'écriture transmet un monde culturel de référence et « d'étrangeté », mais il y a le monde culturel de la langue maternelle qui sous-tend le français* »[91]. L'écriture devient, pour la romancière, un acte de langage auquel participent plusieurs contextes de langues qui dialoguent et communiquent pour donner naissance à La langue de l'écrivaine. Car, dit-elle, « *il s'agit pour nous de tester, dans chaque pays ou dans chaque culture qui refleurit à l'air libre, après une période de grandes violences ou de tempêtes meurtrières, il s'agit d'expérimenter le passage entre les langues* »[92]. Elle appréhende ainsi la situation postcoloniale nouvelle comme un laboratoire littéraire au cœur duquel la langue s'expérimente, se détache des conventions du centre pour se trouver d'autres attributs.

---

90 Xavier Garnier et Pierre Zobermann, Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?, P.U. Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2006, p. 26.

91 Désirée Schyn, « Le butin de guerre et la tunique de Nessus : traduire le rapport au Français chez Malika Mokkedem et Assia Djebar», Cadernos de Traduçao, vol. 2, n°24, Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2009, p. 31–46, https://doi.org/10.5007/2175-7968.2009v2n24p31, p. 32, date de consultation : 15/1/2018.

92 CV, p. 32.

L'auteure rejoint de ce fait l'opinion de Réda Bensmaïa qui affirme :

> *Il ne s'agit pas de savoir s'il faut écrire en arabe ou en français, si cela est nécessaire ou contingent, politiquement juste ou faux, mais de faire apparaître un niveau « autre » (infraliminaire) d'écriture et de pensée qui rend profondément caduque la problématique dualiste.*[93]

L'écrivaine explique longuement dans son essai, sa démarche et ses hésitations au sujet d son choix. Car celui-ci, lorsqu'elle décide d'écrire en langue française, performe sa sortie d'une identité coloniale perçue comme aliénante : « *Mais enfin j'ai fait le geste augural de franchir moi-même le seuil, moi librement et non plus subissant une situation de colonisation* »[94]. Ainsi, elle procède à une reterritorialisation de la langue qui s'appuie sur le nouveau contexte des indépendances pour porter une décision pleinement assumée d'investir la langue de l'Autre. De ce fait, elle contourne les rapports de domination, s'inscrit dans un espace neutre dans lequel la cohabitation est plus apaisée et construit ainsi son ethos littéraire au sein de la francophonie et au carrefour de ses idiomes. Le titre de son essai éclaircit son choix : *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*. Elle décide en effet de rester en « marge », dans un espace négocié dans lequel peuvent se déployer et cohabiter toutes ses identités.

> *J'ai choisi comme un défi à moi-même (une sorte de : « bien qu'écrivant en français, pourras-tu être la plus arabe possible ?) [...] et me voici, situation toute ambiguë, à écrire un nouveau roman français, m'imaginant, en étant sûre – puisque je continue – que je fais de la littérature arabe !... »*[95]

Comme tout écrivain francophone, la romancière doit créer sa propre langue, l'adapter, faire des arbitrages pour construire son univers qui réfère à la fois à sa personnalité arabo-musulmane et à tout le substrat culturel et linguistique français acquis depuis son plus jeune âge.

---

93 Réda Bensmaïa, « Traduire ou blanchir la langue, Amour bilingue d'A. Khatibi », *Imaginaire de l'autre, Khatibi et la mémoire littéraire,* Christine Buci-Glucksman et Antoine Raybaud (collectif.), Paris, L'Harmattan, 1987, p. 190.

94 *Ibid.,* p. 44.

95 Assia Djebar, « Le romancier dans la cité arabe », *op.cit*, p. 102.

Isabelle Simoes Marquès, constate à ce sujet :

> *[…] L'écrivain peut répartir ses langues selon sa propre économie ; l'altérité linguistique est donc un geste à la fois littéraire et politique […]. L'écriture est un espace de tension et de rencontre où l'écrivain trouve sa propre langue.*[96]

Ainsi, l'énonciation se transforme en une aire où peuvent se redéployer l'oralité de la langue maternelle, l'influence berbère et la langue française acquise. Cette dernière, en devenant espace d'écriture assume une fonction nouvelle d'hôte de toutes les autres et participe à la création de l'être hybride.

Mireille Calle-Gruber ajoute cependant un bémol en rappelant que l'épanouissement au cœur d'une identité hybride garde en arrière-plan, le souvenir dysphorique d'une amputation linguistique.

> *La co-habitation des cultures n'est pas assimilation ; elle ne va pas sans aporie, sans incompréhension. Assia Djebar sait qu'elle écrit avec « la main coupée », une « main coupée d'Algérienne anonyme » que Fromentin, le peintre, ramasse aux abords d'une oasis dévastée par l'armée française.*[97]

Jacques Derrida, qui a lui-même expérimenté ce sentiment de dépossession linguistique relève la violence des phénomènes de langue qui adviennent au sein de l'écriture et y voit :

> *[…] un certain mode d'appropriation aimante et désespérée de la langue, et, à travers elle une parole interdictrice autant qu'interdite et à travers elle de tout idiome interdit, la vengeance amoureuse et jalouse d'un nouveau dressage qui tente de restaurer la langue, et croit la réinventer, lui donner enfin une forme (d'abord la déformer, réformer, transformer), lui faisant payer le prix de l'interdit, ou, ce qui revient sans doute au même, s'acquittant auprès d'elle du prix de l'interdit.*[98]

---

[96] Isabelle Simoes Marquès, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », *op.cit.*, p. 227.

[97] Mireille Calle-Gruber, « À la table d'hôte des langues », *op. cit.*, p. 15.

[98] Jacques Derrida*, Le monolinguisme de l'autre,* Paris, Galilée, p. 59.

Assia Djebar, dans son article, « Le romancier dans la cité arabe », semble partager ce point de vue lorsqu'elle affirme :

> *La question du langage, je la considère souvent comme le problème numéro un de la littérature nord-africaine d'expression française. Je dirais, et certains sentiront cela comme une provocation, qu'il nous faut arabiser le français, avec une condition : en passant par la beauté, traduisons par la poésie.*[99]

Elle délimite donc ainsi, dès le début de l'ère postcoloniale, les stratégies de sa poétique qui exprime (comme chez beaucoup d'écrivains maghrébins) la nécessité de s'approprier le français pour y instaurer ses propres codes et donner à voir ce qui le travaille d'une façon souterraine.

Car, souligne Dominique Combe, « *[...] du moins la mémoire douloureuse de ces langues, enfouies ou réprimées défait-elle le mythe puriste et régressif d'une langue unique, préservée à jamais dans son intégrité originelle* »[100].

L'énonciation devient le marqueur d'une identité qui se laisse alors appréhender comme une construction culturelle et linguistique francophone, travaillée de l'intérieur. Dans les récits djebariens, c'est le va-et-vient incessant de l'un dans l'autre ou de l'un à l'autre qui détermine l'identité littéraire et l'hybridité. À toutes les étapes de l'œuvre, on perçoit ce besoin d'(s)interroger la langue et d'y rajouter, chaque fois, des éléments de réponse sur cette problématique.

Dans la plupart des discours prononcés publiquement par l'auteure, le problème linguistique reste central. Lorsqu'elle aborde le parcours de Georges Vedel auquel elle succède à l'Académie française, c'est par la référence à sa diglossie occitane qu'elle se place dans sa continuité. Tandis qu'à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, elle établit encore une proximité linguistique avec son prédécesseur Julien Green, l'Américain francophone, afin de légitimer sa succession à son fauteuil.

Pour le prix des libraires de Francfort, elle se positionne encore une fois en tant que femme-écrivain, qui écrit « *en français, la langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de [s]a pensée [...]* ».

---

[99] Assia Djebar, « Le romancier dans la cité arabe », *op. cit.*, p. 115.

[100] Dominique Combe, « Fiction de la langue », *Fixxion, Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n°3, 2011, p. 3-4.

Son affirmation comme sujet qui se définit par sa franco-graphie est un symptôme de sa longue réflexion autour du malaise linguistique qu'elle a rencontré. Il faut donc lire celle-ci comme la déclaration d'une victoire individuelle qui aboutit à l'élaboration d'une identité linguistique stable. Najib Redouane et Yvette Szmidt-Benayoun constatent, à ce sujet: « *Djebar semble avoir surmonté le malaise linguistique et n'éprouve plus le sentiment d'écartèlement ni de déchirement dans l'utilisation du français dans sa pratique d'écriture* »[101]. Car, pour eux, l'écrivaine est parvenue à « *occidentaliser son être* » par un processus d'aménagement de ses espaces et une conciliation réussie entre ses deux cultures.

Dès lors, remarque Kaoutar Harchi, « *l'usage qu'Assia Djebar fait de la langue française s'inscrit pleinement dans un projet intime de réappropriation de soi par la réappropriation d'un espace linguistique tierce et souverain* »[102].

Pour elle, la romancière négocie son propre code langagier et se détache des injonctions qui instituent la langue du centre, souveraine et monolithique, comme dogme inébranlable. La subversion des codes langagiers dénote de l'ébranlement de certitudes et marque la capacité à construire un espace personnel au centre même de la langue-loi. La romancière apporte ainsi sa propre réponse :

> *Écrire se fait aujourd'hui, pour moi, dans une langue, au départ, non choisie, dans un écrit français qui a éloigné de ce fait l'écrit arabe de la langue maternelle : cela aboutit, pour moi, non pas à ma voix déposée sur papier, plutôt à une lutte intérieure avec son silence porteur de contradictions et qui s'inscrit peu à peu ou d'emblée dans l'épaisseur d'une langue, la plus légère, la plus vive ou n'importe laquelle. Simplement mise à disposition : dans mon cas, le français.*[103]

[101] Najib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt (dir), *Assia Djebar*, *op. cit*, p. 65.

[102] Kaoutar Harchi, « Le paradigme féminin », *op. cit*. par. 24.

[103] CV, p. 38.

Conclusion

Assia Djebar a su composer avec toutes ses identités et bâtir son propre territoire à la jonction de toutes celles-ci ; son identité littéraire reste le reflet de ce syncrétisme identitaire qui a présidé à la naissance d'un sujet libre. Dans son *Discours de Francfort*, elle confirme l'importance de la langue française dans la construction de son ethos, mais fait également référence à son implantation sur les marges. Elle élabore ainsi une représentation de son habitus littéraire qui se veut dans une zone liminaire où toutes ses identités linguistiques peuvent coexister. « *Cette langue d'écriture devenue mon seul territoire, même si je campais plutôt sur ses marges. Comme si je partais nue de chez moi, je m'enveloppais seulement de cette langue ! Elle, mon unique manteau* ! »[104].

La romancière algérienne est donc parvenue à construire ses propres représentations de la langue française, devenue son territoire ; « *lieu de creusement de [s]on travail, espace de [s]a méditation ou de [s]a rêverie, cible de [s] on utopie » et « tempo de [s]a respiration [...]* »[105].

Chapitre 2. La maturation du « Je », l'autobiographie en question

L'œuvre d'Assia Djebar a déjà été longuement étudiée sous l'angle de l'autobiographie et de l'identité linguistique. S'il est évident que ces deux éléments relèvent d'un même processus de construction de soi, nous avons cependant tenu à les dissocier pour tenter de délimiter ce qui procède de l'inconscient ou de l'acquis spontané au sein d'une société et d'une culture, et ce qui, au contraire, reflète la volonté du sujet de se (re)trouver et d'analyser les mécanismes qui ont induit la construction de sa personnalité.

Le métadiscours qui irrigue l'énonciation donne de nombreuses pistes et trace un itinéraire très balisé de l'interprétation de l'œuvre. C'est pourquoi nous nous proposons, en nous appuyant sur tous les commentaires que l'écrivaine a elle-même exprimés concernant ces sujets, d'examiner son parcours et les variations qui se sont mises en place au fil du temps.

Une nécessaire mise en contexte doit présider à l'examen de l'œuvre romanesque de l'écrivaine, puisqu'il est évident que la construction de son identité chemine à travers le temps au gré des aléas de la vie.

---

104 *Discours de Francfort, op.cit.*, p. 4.

105 *Discours de l'Académie française, op.cit.,* p. 14-15.

Le caractère se forge peu à peu et les aspirations subjectives qui déterminent l'écriture s'adaptent aux circonstances, tout en bénéficiant de toutes les expériences accumulées. Le texte littéraire se fait caisse de résonance de toutes ces mutations qui viennent l'enrichir.

Nous partirons du postulat que l'écriture autobiographique est une cristallisation ultime de la quête d'identité, car elle survient comme une aspiration, le plus souvent tardive, à se raconter pour se (re)trouver, ou du moins pour faire le point sur les différentes étapes de la vie ; c'est écrire le roman de sa vie, pour en actualiser les représentations, et peut-être fonder ses propres mythes.

En même temps, nous nous intéresserons aux manifestations du « Je-Nous » pour déterminer si réellement l'écrivaine parvient à la dissociation des deux entités subjectives et si le « Je » se détache enfin pour s'affirmer.

L'autobiographie djebarienne semble reposer sur un mixage entre deux traditions autobiographiques aux règles contradictoires. Son « Je » annonce sans aucun doute l'explosion de la gangue des interdits orientaux ; une effraction qui dénote de l'affirmation de sa francité sociale d'une part, et d'autre part, de l'acceptation de tout ce qui la constitue. Car cela implique de venir à bout de toutes les injonctions contradictoires liées à la double appartenance.

Mais l'hypothèse que nous défendrons est celle d'un échec de l'autobiographie dans la mesure où le « Je » ne parvient pas à s'assumer entièrement, noyé dans des tergiversations qui l'empêchent de s'exprimer entièrement.

Il faudra alors considérer le statut que peuvent adopter les divers épisodes autobiographiques qu'on rencontre au fil de l'œuvre. Car ils constituent le plus souvent des tableaux autonomes qui décrivent des moments de vie, qui « semblent » référer à la subjectivité de l'auteure.

Il faut également noter que dans la construction de cette démarche, il nous a paru cohérent de séparer l'histoire de l'autobiographie même si la recherche autobiographique chez l'auteure est étroitement liée à la quête de la mémoire et qu'il est difficile, dans l'énonciation, de délimiter où s'arrête l'une et où commence l'autre.

2.1. Les nuances du pacte autobiographique

Lorsqu'on examine le sujet littéraire postcolonial aux prises avec les codes de l'autobiographie telle qu'elle se pratique en Occident, on rencontre très souvent, pour ne pas dire toujours, des éléments énonciatifs qui viennent remettre en cause le projet autobiographique. Car ce sujet apporte avec lui une autre vision du monde et une conception de la littérature qui n'intègre pas d'une façon stricte et étroite les canons de ce genre. Il est en effet de plus en plus courant de reconsidérer le projet littéraire de ces écrivains francophones à l'aune de leurs propres conceptions, et de réévaluer le pacte autobiographique selon les critères du postcolonial. La perspective générique s'élargit alors pour proposer un cadre qui intègre plutôt qu'il n'exclut.

2.1.1. Une conception occidentale de l'autobiographie

L'autobiographie telle qu'elle a été théorisée en Occident repose sur une volonté affirmée de l'auteur de raconter sa vie ou une partie de celle-ci en respectant une triade dans laquelle auteur, narrateur et un des personnages ne font qu'un. Avec son pacte autobiographique, Philippe Lejeune a tenté de donner un cadre théorique à ces récits personnels en les soumettant à des règles claires. Celles-ci auraient dû permettre de les reconnaître et de les classer à l'intérieur d'un espace générique, en tant que « *récit[s] rétrospectif[s] en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »[106].

Cet auteur insiste particulièrement sur la mise en place par l'écrivain, d'une sorte de contrat moral et littéraire qui l'engage à définir clairement ses intentions. Celui-ci doit parler à visage découvert et établir une légitimité référentielle portée par un protocole nominal assumé qui l'identifie à l'un de ses personnages (très généralement, le personnage principal du récit).

L'autobiographie peut se définir essentiellement comme projet déclaré de l'écrivain de devenir le sujet de son récit et d'examiner la genèse de sa personnalité à travers une lecture personnelle, plus ou moins objective. Mais il n'en reste pas moins que ces énoncés tournés vers une enquête rétrospective des différentes étapes de la maturation du moi restent porteurs de doutes, d'approximations et souvent, prêtent à controverse.

[106] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

C’est Serge Doubrovsky le premier qui a créé la polémique par la subversion de ce genre « canonisé » par Lejeune, lorsqu’il a transformé le récit de soi en « autofiction ». À l’intérieur de ce nouveau cadre, le nom de l’auteur se confond avec celui du narrateur, mais l’auteur s’autorise le recours à l’imaginaire et à la fiction pour reconstruire sa vie dans ce qu’il considère comme une autoanalyse productive de sens. Comme le note Philippe Lejeune, ce mode de discours se distingue de l’autobiographie, car il consiste en une « *retraduction dans un langage personnel de quelque chose qu’on a essayé de dire sur un plan plus général et objectif [...]* »[107].
Il apporte cependant une nuance importante pour dissocier l’autofiction de l’autobiographie ; « *elle [l’autofiction] reste toujours récit et genèse d’une œuvre, d’une vision du monde, d’une vie déjà accomplie et exprimée, et [...] consiste à faire la synthèse de la genèse et du résultat* »[108].

En effet, dans l’autofiction, même si l’écrivain accepte de se livrer ou du moins ne peut l’éviter, l’horizon d’attente de son lectorat est différent. L’imaginaire devient une composante admise dans le récit. Néanmoins, on peut considérer que dans chacune de ces formes littéraires, la vérité reste toujours sujette à caution dans la mesure où le moi de l’énonciateur aura très souvent tendance à y déployer les représentations d’un mythe personnel. Faire revivre son passé, se replonger dans des souvenirs mobilisent une relecture de soi et de son environnement très aléatoire, car, comme nous l’avons vu dans le chapitre précédent, il n’y a pas d’identité stable ; celle-ci est fluctuante, polymorphe, constamment reconstruite et travaillée par les contextes socioculturels, historiques et politiques.

C’est dans cette optique que Georges Gusdorf envisage une certaine porosité référentielle entre fiction, travail de l’imaginaire, et autobiographie.

> *[L’autobiographe]revenant en visite dans son propre passé postule l’unité et l’identité de son être, il croit pouvoir confondre ce qu’il fut avec ce qu’il est devenu. Comme l’enfant, le jeune homme, l’homme mûr d’autrefois ont disparu, et ne peuvent se défendre, seul l’homme d’aujourd’hui a la parole, ce qui lui permet de nier le dédoublement et de postuler cela même qui se trouve en question.*[109]

107 Philippe Lejeune, *L’autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 1998, p. 36.

108 *Ibid.*

109 Georges Gusdorf, « Conditions et limites de l’autobiographie » [1956], cité par Philippe Lejeune, *L’autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 230.

Albert Camus, dans *Le premier homme*, remet en cause la légitimité de l'introspection subjective dans la quête de vérité, lorsqu'il fait dire à Jacques Cormery, « *Il n'était pas sûr que ses souvenirs si riches et si jaillissants en lui fussent vraiment fidèles à l'enfant qu'il avait été[…]* »[110].

L'écrivain affirme ainsi renoncer à un pacte autobiographique qu'il n'est pas sûr de pouvoir respecter, et préfère se référer simplement « *aux sources fraîches venues d'une enfance misérable et heureuse* »[111], qui n'engagent pas son honnêteté intellectuelle. Dans la mesure où toute représentation de soi subit des distorsions sur l'axe du temps, la perception de soi que l'on peut avoir à un moment de sa vie est obligatoirement subjective, liée aux aléas de la mémoire et de la (re)construction affective du souvenir.

Philippe Gasparini revient sur la représentation critique apportée par l'écriture du moi et constate que celle-ci va au-delà de la simple introspection. En analysant les rapports du sujet au monde, elle s'adosse en effet à « *une expérience personnelle pour décrire des faits ou des phénomènes sociaux, politiques, économiques, culturels* »[112] qui lui donnent alors valeur de témoignage. C'est dans cette optique que se place Assia Djebar qui, en se mettant en scène au milieu des autres femmes tente de donner une relation de la société algérienne et s'efface elle-même en tant que sujet autonome. La représentation de soi mobilise alors des relations dialogiques, intertextuelles qui donnent une représentation indirecte de tout le contexte social, culturel et mythique dans lequel se construit le sujet.

C'est pourquoi la fiction peut se révéler productrice de sens et porter en elle une représentation de soi authentique ; une lecture de soi à soi, dans laquelle, pour reprendre la formule de Paul Ricœur, on observe « *soi-même comme un autre* »[113].

Cependant, lorsqu'on aborde l'autobiographie dans le monde arabo-musulman, maghrébin ou moyen-oriental, certains paramètres doivent être reconsidérés à l'aune d'une civilisation qui n'a pas les mêmes codes et dans laquelle l'expression de soi ne peut se faire à partir des mêmes critères.

---

[110] Albert Camus, *Le premier homme*, *op. cit.*, p. 149-150.

[111] *Ibid.*

[112] Philippe Gasparini, *Poétique du Je,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 175.

[113] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit., p.* 53 :

« Attribué à soi-même, un état de conscience est ressenti et attribué à un autre, il est observé et suppose l'assignation à cet autre du pouvoir de s'autodésigner. Il faut acquérir simultanément l'idée de réflexivité et d'altérité pour passer d'une corrélation faible entre quelqu'un et n'importe qui d'autre et une corrélation forte entre à soi, mien, et à toi, tien. »

Car entre en compte un paradigme religieux qui a fortement impacté les cultures de ces sociétés et qui a pour fondement la négation du « Je » qui ne doit s'exprimer qu'à travers le paravent du « Nous ». De ce fait, tous les procédés énonciatifs ayant trait à l'expression de soi se trouvent détournés, subvertis et donnent naissance à des formes différentes qui n'en expriment pas moins le « Je » individuel, mais de façon moins directe.

2.1.2. L'autobiographie postcoloniale

De nombreux critiques jettent un nouveau regard sur les études postcoloniales et proposent d'examiner l'autobiographie en se démarquant du modèle lejeunien qui s'est imposé comme un dogme qui institue le pacte autobiographique comme une injonction, car, selon eux :

> *Les concepts et les définitions classiques de l'autobiographie développés en Europe à partir du début du XXe siècle semblent donc inaptes à une classification des textes autobiographiques au Maghreb. Il en va de même pour le renouveau de l'autobiographie qui se profile en Europe depuis les années 70.*[114]

Il faudra donc d'abord nous poser la question de savoir comment les écrivains issus du monde colonial envisagent l'autobiographie. Dans quelle mesure les injonctions du centre restent problématiques et appellent à une redistribution du genre liée à leur situation particulière ?

Claudia Gronemann et Suzanne Gehrmann posent comme problématique la relation de cause à effet entre les manifestations de l'autobiographie et de l'hybride. Car pour elles, la diversité des stratégies autobiographiques dans les littératures francophones a déstabilisé les règles du genre et provoqué un conflit, ou du moins une contradiction, liés à « un *pluralisme des paradigmes méthodologiques* »[115].

> *[…]Il s'agit de questionner de plus en plus le modèle mimétique de l'autobiographie traditionnelle et de chercher à établir de nouveaux concepts ouverts comme la notion de l'autobiographie postcoloniale, afin de considérer l'hybridité comme un nouveau concept permettant de caractériser quelques écritures autobiographiques spécifiques sans recourir au système traditionnel*

[114] Elke Richter, « L'autobiographie au Maghreb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire », *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française, op. cit.,* p. 156.

[115] Claudia Gronemann et Suzanne Gehrmann, *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française, op. cit.,* p. 11.

des genres : l'autobiographie n'est plus ici considérée comme le modèle de référence et ne se laisse pas approprier ou rejeter, mais s'inscrit de manière hybride dans le texte.[116]

Alfonso De Toro constate en effet, en se basant sur le concept de in between[117] de Homi Bhabha, que « *tout acte de communication est un acte disséminant, un acte d'action réciproque dans lequel destinateur et destinataire quittent leur territoire habituel. Et c'est précisément de là que l'hybridité prend sa source* »[118].

Comme nous l'avons vu précédemment, le débat postcolonial porté par Homi Bhabha qui met en place ce concept d'hybridité apparaît comme une stratégie discursive. Car l'énonciation se détache des influences coloniales et de leurs règles, et établit de nouvelles formes d'appropriation de la langue à travers l'écriture. Celle-ci devient alors le champ d'expérimentations littéraires destinées à promouvoir les cultures et les langues du dominé. Celui-ci se réapproprie cet espace pour créer ses propres représentations, plus à même d'exprimer ce qu'il est et ce qu'il ressent[119].

Marta Segarra,[120] pour sa part, voit la pratique de l'autobiographie chez les écrivains maghrébins comme une manière de contourner les codes préétablis et de marquer son identité. Car le seul fait d'être publié permettrait d'accéder à un statut littéraire et aurait de ce fait une portée collective. Cette pratique deviendrait alors une instance de légitimation de la langue mineure à l'intérieur d'une langue majeure dominante, selon le concept de reterritorialisation porté par Gilles Deleuze et Félix Guattari. L'énonciation y gagnerait alors une portée collective.[121]

---

116 *Ibid.*

117 Ce sujet a été largement traité dans la partie I, 2.1.1. Les processus énonciatifs de l'altérité, p. 80-88.

118 Afonso de Toro et Charles Bonn, *Le Maghreb, writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébine*, Zurich, Georg Olms, « Passages », 2009, p. 23.

119 Claudia Gronemann et Suzanne Gehrmann, *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française, op. cit.*, p. 13 :

« [...]Entre les descriptions historiques se référant à la colonisation comme fait isolé d'une part, et le discours postcolonial en tant que stratégie de pensée qui vise à mettre en question la base de l'autorité et de la légitimation coloniale d'autre part, le rapport étroit entre le postcolonial stratégique et l'hybride se révèle être une question fondamentale. Le concept de l'hybridité résultant du débat postcolonial est conçu comme une stratégie culturelle discursive (cf. Babha 1994 ; De Toro même volume). Dans cette pensée, le réel se constitue à partir de la langue et le texte devient le lieu par excellence de l'expérimentation de l'hybridité culturelle. À partir de ces réflexions, les concepts du postcolonial et de l'hybride permettent justement de repenser les conditions socio-historiques et culturelles de l'écriture autobiographique ».

120 Marta Segarra, *Les nouvelles romancières francophones, op. cit.*, p. 12.

121 *Ibid.,* p. 9.

Elke Richter examine de son côté l'autobiographie au Maghreb postcolonial à travers l'émergence d'un sous-genre littéraire qui reconsidèrerait les bases du discours autobiographique. Il s'agirait alors de respecter cette dimension collective constitutive d'une autobiographie arabo-orientale[122].

Car on conteste souvent aux textes des auteurs maghrébins une légitimité autobiographique, dans la mesure où ils ne répondent pas aux critères classiques du genre institué. Cette auteure retient au moins deux caractéristiques qui définissent l'autobiographie arabe et permettent de mieux comprendre les représentations de ce genre chez les écrivains arabes, ainsi que les blocages qui en découlent au sein de leur expression littéraire dans la langue de l'ancien occupant. Elle relève premièrement, « *une peur ou une hésitation à rendre publique sa propre vie* »[123], qui les poussent à moduler l'exposition du « Je ». Deuxièmement, elle remarque que l'auteur aborde souvent le récit de sa vie en la recontextualisant au sein de sa généalogie.
Cet aspect n'est pas sans rappeler le cas d'Assia Djebar qui accorde une place très importante à sa lignée maternelle, féminine, comme nous avons déjà pu le constater précédemment.

Elke Richter note de plus que les écrivains maghrébins hésitent à inscrire leurs récits dans l'autobiographie, car ils ne se reconnaissent pas dans le pacte autobiographique de Lejeune. Cette mise à distance fait dire à Maurice Le Rouzic, au sujet des auteurs algériens, que *« [l]'autobiographie n'est que rarement abordée de front, alors qu'on la sent sous-jacente dans de nombreux ouvrages algériens[…] »*[124].

Tous ces critiques relèvent ainsi l'émergence de stratégies discursives diverses qui permettent aux écrivains de pratiquer l'autobiographie sans pour autant se plier aux injonctions du centre ou à des règles qui les mettent mal à l'aise, puisque leur culture leur enjoint de respecter d'autres principes**.**

---

[122] Elke Richter, « L'autobiographie au Maghreb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire », *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française, op. cit.*, p. 164.

[123] *Ibid.*

[124] Maurice Le Rouzic, *Les problèmes de l'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française.* Thèse de doctorat, Université Paris IV, 1997, cité par Elke Richter, *op. cit.*, p.155.

Monika Moster-Eichberger, dans son article « L'invention d'une identité »[125], relève cette remise en cause du pacte lejeunien par les écrivains maghrébins. Elle considère qu'il existe bien une longue tradition autobiographique arabe liée au soufisme, à la théologie et à l'histoire, qui a été dépréciée en Occident parce qu'elle manque d'introspection et privilégie surtout l'écriture de mémoires. De plus, l'enracinement du « Je » dans un espace collectif qui ne reconnaît pas le sujet individuel a été vu comme un obstacle majeur à l'expression de soi, et à l'émergence de l'autobiographie dans un cadre arabo-musulman.

> *Ce serait la faute de la société arabe, qui manque d'historicisme et qui ne reconnaît pas le sujet individuel, une société dans laquelle la communauté (umma) serait plus importante que l'individu. C'est vrai, sur ce point, que la culture arabo-islamique fait une séparation entre une vie intérieure ou privée et une vie extérieure, alors publique. Mais cette séparation n'est plus si stricte et pour la jeune génération souvent un concept suranné.*[126]

Quant au critique français Jean Déjeux, il intitule son chapitre consacré à l'autobiographie féminine « *Que Dieu nous protège du mot* “ je ” ! »[127]. Il fait ainsi référence à une formule devenue célèbre de la langue arabe, qui pointe le sort fait à ce pronom personnel de la première personne du singulier qui enclenche dans le discours, la mise à distance du « Nous » communautaire.

Catherine Brun reprend à son compte les propos de Déjeux et analyse la manière dont il considère l'émergence du discours autobiographique dans le monde arabe comme fortement tributaire de l'influence occidentale et de l'acculturation qu'elle a provoquée.

> *[…] Cette question est fondamentalement celle de l'expression de la singularité dans un contexte arabo-musulman étranger à la pratique de la confession, où le Je semble pronom du diable diviseur », ce qui ne permet l'émergence du sujet qu'en « contexte d'acculturation ».*
>
> *Pour lui [Jean Déjeux] ce « Je » n'est qu'un je-nous, un je constamment habité et hanté par le spectre de la communauté, tiraillé entre des polarités complémentaires et antagonistes, forcément déchiré et en lutte, forcément instable.*[128]

---

[125] Monica Moster-Eichberger, « L'invention de l'identité », *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française, op. cit.*,p. 140.

[126] *Ibid.,* p.147. Moster -Eichberger cite Enderwitz, 1998, p. 77.

[127] Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française,* Paris, Éditions Karthala, « Lettres sud », 1994, p. 62.

[128] Catherine Brun, « Jalons pour l'itinéraire d'un je-nous », *Revue d'histoire littéraire de la France*, oct-déc. 2016.

En effet, le monde musulman garde une méfiance extrême vis-à-vis de l'expression individuelle, mais de nombreux écrivains occidentaux, comme Jean-Jacques Rousseau, remettent en question le contrat de vérité qui engage l'écrivain lorsqu'il aborde l'écriture personnelle pour offrir ses confessions.

> *Nul ne peut écrire la vie d'un homme que lui-même. Sa manière d'être intérieure, sa véritable vie n'est connue que de lui ; mais en écrivant, il la déguise ; sous le nom de sa vie il fait son apologie ; il se montre, il veut être vu, mais point du tout comme il est.*[129]

Cette objection ramène enfin à la dissociation ricœurienne entre l'identité narrative et l'identité personnelle qui, en déplaçant cette problématique sur le plan énonciatif, parvient à concilier l'intégrité du sujet. La remise en cause orientale de l'auto-individuation ramènerait en effet à cet « *immense problème de comprendre la manière par laquelle notre propre corps est à la fois un corps quelconque, objectivement situé parmi les corps, et un aspect de soi, sa manière d'être au monde* »[130]. Cette remise en cause provoquerait donc une volonté de maintenir la subjectivité individuelle à l'intérieur d'un tout dans lequel elle doit parvenir à s'exprimer.

C'est pourquoi Hafid Gafaïti attire l'attention sur l'importance de lire une autobiographie postcoloniale en tenant compte de ce double paradigme :

> *Or, ces formes et ces mythes sont produits sur la base d'une forme importée, le roman et en rapport avec un double référent, une double écriture en attraction et en confrontation pour deux lectorats, en vue de deux horizons d'attente. Cela amène nécessairement cette littérature et cette écriture à se concevoir autrement en fonction des catégories permettant de dépasser les catégories traditionnelles de sa lecture.*[131]

Étonnamment, Najiba Regaïeg ne laisse aucune place à la composante postcoloniale dans son étude de l'autobiographie dans *Vaste est la prison*[132]. Se basant uniquement sur la définition occidentale, elle ne tient pas compte de la composante arabo-musulmane, qui n'est pourtant pas sans révéler certaines facettes de l'écriture de soi chez l'auteure.

[129] Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 1149.

[130] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 46.

[131] Hafid Gafaïti, « L'autobiographie plurielle », *op. cit.,* p. 150.

[132] Najiba Regaïeg, « Vaste est la prison d'Assia Djebar ou l'autobiographie impossible », *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française, op. cit.*, p. 275.

L'autobiographie djebarienne répond donc à un besoin de l'écrivaine de préserver l'influence du courant littéraire arabe, tout en gardant à l'esprit certaines des règles autobiographiques occidentales. Car le fait de ressentir le besoin de dire « Je » est à lui seul l'expression d'un désir de représentativité hérité de l'Occident. On doit alors considérer l'écriture de soi chez Djebar en tenant compte de l'arrière-plan culturel qui détermine les outils narratifs susceptibles de construire l'identité dans le texte.

Anne Donadey, lorsqu'elle replace Assia Djebar dans le sillage d'Ibn Khaldoun, fait un comparatif qui rétablit le discours de l'écrivaine dans la tradition arabe du « taarif » (« identité » en arabe) c'est-à-dire la forme d'autobiographie la plus aboutie de la tradition littéraire arabo-musulmane. Elle confirme ainsi l'ancrage formel de l'autobiographie djebarienne dans ce courant littéraire, en se basant sur la manière dont l'écrivaine aborde l'autobiographie à travers un maillage intertextuel qui entremêle l'histoire et les souvenirs personnels. L'auteure revient elle-même, dans un entretien, sur l'écriture autobiographique et apporte un point de vue qui confirme l'influence d'Ibn Khaldoun.

> *[...] Le rapport à l'autobiographie et le rapport à l'histoire. A ceci notamment : l'écriture de l'autobiographie ne va pas sans l'écriture de l'Histoire. Parce que l'Algérienne (et plus généralement la Maghrébine, l'Arabe) doit se réapproprier sa propre histoire qui n'a trace que par le regard de l'Autre, dominateur-colon, et qu'il faut rechercher les témoins, les textes – ou l'absence de textes – pour se réinventer, se réécrire, à partir de ses bribes.*[133]

Vaste est la prison se place dans cette continuité énonciative qui joue sur une double perspective autobiographique, alternativement arabe et occidentale.

En effet l'écrivaine dans la première partie de ce récit semble en conformité avec la tradition occidentale d'autobiographie, lorsqu'elle raconte l'histoire de la passion amoureuse adultère d'Isma[134]. Cependant, dans la troisième partie, elle renoue avec la tradition arabe et réimplante le discours autobiographique dans un canal de transmission qui utilise la continuité généalogique comme élément référentiel autobiographique et s'inscrit elle-même dans la lignée comme dernier maillon de la chaîne.

---

133 « Assia Djebar à Heidelberg", entretien avec Mireille Calle-Gruber, 5/7/ 1989, *Cahiers d'Études Maghrébines, op. cit.*, p. 28.

134 Nous partirons ici du postulat qu'Isma représente Djebar, même si ce postulat de départ prête à controverse, comme nous le verrons un peu plus loin

Elle fait alterner le récit généalogique avec un récit du tournage de son premier film dans des chapitres intitulés « femme arable » qui pourraient suggérer un journal de bord. Elle y raconte en effet ses premiers pas au cinéma, se plaçant alors dans le cadre de l'autobiographie orientale, plus proche des mémoires[135]. Elle réintègre ainsi la tradition orientale qui impose des voiles du « Je ». On peut de ce fait considérer que le cadre autobiographique qu'elle met en place joue de cette ambiguïté référentielle pour répondre à une décision plus ou moins assumée de l'écrivaine de ne pas se dévoiler.

Cependant le besoin de s'analyser et de revisiter des évènements de son passé devient avec l'âge de plus en plus prégnant, et donne lieu à des méta-commentaires révélateurs d'un état d'esprit. « *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ?* »[136] s'interroge la narratrice de *L'amour, la fantasia* ; tandis que dans *Vaste est la prison*, Isma élude le choix générique en affirmant, *« je n'ai nul désir de fiction »*[137], ce qui peut se comprendre comme un syllogisme.

Car si l'énoncé dans un roman n'est pas fictionnel, on pourrait penser qu'il prend une connotation autobiographique. De la même manière, l'inscription de la narratrice de *La femme sans sépulture* dans un cadre référentiel autobiographique laisse planer l'ombre de l'écrivaine et semble révéler, par moments, une présence à peine voilée qui se file entre le « Tu » et le « Je » *: « Et toi ? Quand serai-je vraiment de retour pour gravir le chemin qui monte à Césarée ? Là où, sous mille couches de ténèbres, dort désormais mon père, les yeux ouverts »*[138], s'interroge la narratrice.

On peut donc conclure que la complexité des dispositifs autobiographiques djebariens engage sur un terrain toujours mouvant parce que ces dispositifs restent instables. Ils jouent, en effet, d'un double référentiel qui déstabilise plus qu'il n'ancre ; ce qui provoque une remise en question permanente du statut autobiographique. La fictionnalisation joue ainsi un rôle dans la préservation de l'intimité et permet au « Je » de ne pas révéler toute sa valeur référentielle.

---

[135] Nous reviendrons dans le paragraphe suivant (2.2. Je ou Nous, un brouillage référentiel) sur les caractéristiques du Nous dans l'écriture autobiographique djebarienne. Il est très difficile de dissocier autobiographie orientale et écriture du Je-Nous dans l'énonciation djebarienne.

[136]VP, p. 304.

[137] *Ibid.*, p. 50.

[138] FS, p. 243.

Il n'en demeure pas moins que cette autobiographie postcoloniale féminine intervient pour donner une représentation de soi en littérature et participe ainsi au désenclavement d'une subjectivité qui demande à se dire et qui appelle à ce qu'on la reconnaisse sous ses multiples facettes de femme, d'Algérienne et d'écrivaine.

2.2. « Je » ou « Nous », un brouillage référentiel

Le désarroi qu'instaure l'émergence incontrôlée du moi dans *Les alouettes naïves* est à l'origine de la décision d'Assia Djebar de ne plus publier ; un silence qui dure dix longues années et qui dénote d'un véritable malaise par rapport à l'expression de soi. *« J'ai compris »,* dit-elle, *« qu'on ne peut continuer à écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque »*[139]. Le retour à l'écriture s'accompagne par la suite d'une expression de soi qui se veut plus assumée.

Cependant, l'auteure apparaît, comme nous l'avons vu, encore ralentie par certains mécanismes de blocage liés à sa culture arabo-musulmane et aux interdits qui s'y rapportent. De nombreuses interrogations surgissent lorsqu'on aborde ce versant de l'œuvre car il est assez malaisé de déterminer ce qui, dans l'écriture djebarienne relève de la représentation de soi et ce qui réfère à la condition des femmes et à leur représentation. L'écrivaine brouille les pistes, détourne les codes et continue de s'exprimer sous le masque. Elle prend en effet pour paravent l'expression d'une représentation globale, à connotation communautaire, dans laquelle elle se présente à travers, ou au milieu, des autres femmes. Lorsqu'elle commence enfin à envisager l'écriture de soi, elle se trouve face à un dilemme qui ramène à son éducation, et aux lois de sa société.

[139] Barbara Arnhold, « Assia Djebar répond aux questions de. », *Cahiers d'Études Maghrébines, spécial Assia Djebar, op. cit.*, p. 89.

C'est pourquoi elle verbalise très vite cette difficulté à s'exposer en tant que « Je » autonome et assumé.

Écrire les plus anodins des souvenirs d'enfance renvoie donc au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché.[140]

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant me parcourir, je ne fais que changer de voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules !...[141]

Le champ lexical de la chirurgie (le scalpel, l'autopsie, la chair en lambeaux, les blessures et le sang), à travers la métaphore et son hyperbole, rend compte de la difficulté à franchir le pas de l'autobiographie. Ce serait donc le rôle conjugué du « Nous » et de l'expression en langue française qui atténuerait la charge presque insoutenable de l'opération d'exposition de soi. Dans ce passage, l'écrivaine confirme, en un sens, l'échec d'une forme occidentale de l'autobiographie et un retour vers un mode d'expression de soi oriental qui accepte le « Nous » comme outil autobiographique. Car l'écrivaine confirme dans *Ces voix qui m'assiègent*, « *j'ai utilisé jusque-là la langue française comme voile. Voile sur ma personne individuelle, voile sur mon corps de femme ; je pourrais presque dire voile sur ma propre voix* »[142]. Ce qui fait dire à Beïda Chikhi :

[...] D'ailleurs comment pourrait-il en être autrement ? [...] Quand la langue marâtre transforme l'autobiographie en fiction, dissimul[ant] plus qu'elle ne découvre, ou en découvrant augment[ant] les risques de déflagration.[143]

[140] AF, p. 224.
[141] *Ibid*., p. 302.
[142] CV, p. 43.
[143] Beïda Chikhi, *Les romans d'Assia Djebar, op. cit.*, p. 38.

Cette difficulté à s'exprimer en dehors du masque pourrait en effet être considérée comme une aliénation du sujet qui se projette dans un tout pour éviter d'affronter l'unicité de son moi et de son expérience. On pourrait la rapprocher de l'aphasie qui frappe le langage amoureux dans les romans de l'auteure. En effet, l'écrivaine affirme qu'il lui est impossible de dire les mots d'amour dans la langue de l'Autre. On peut donc rapprocher ces deux formes d'impossibilité qui frappent le langage dès lors qu'il s'agit d'exposer l'intime.

Si on peut considérer qu'Assia Djebar se transforme en « femme-parole » ou en « femme-signe »[144] dès qu'elle commence à écrire, il n'en reste pas moins évident que sa vocation littéraire déclenche en elle de nombreuses hésitations, des peurs qui ralentissent sa volonté de s'exposer sans voile/s en tant que sujet féminin. Son identité arabo-musulmane rajoute, de surcroît, des blocages dont elle peine à venir à bout, malgré sa lucidité et son inébranlable volonté de progresser face à tous ces verrous patriarcaux.

> *[…] Ainsi, son aînée qu'elle croyait bardée de toutes les armures, voici qu'elle la découvrait paralysée dans sa difficulté à dire, dans une pudeur toute traditionnelle, qui craignait l'éblouissement sur l'intime, et elle préférait se débattre, se délier, mais dans la pénombre, donc dans la confusion.*[145]

Le lexique employé dans ce passage de *Vaste est la prison* est révélateur de tout ce que le projet autobiographique peut avoir de compliqué pour une femme algérienne. Il réfère encore une fois à cette force violente que doit combattre la femme pour s'exprimer en public. On retrouve le champ lexical de l'empêchement – *se débattre, se délier, la confusion* –, qui établit à nouveau des représentations dysphoriques pour déterminer les mécanismes de blocages auxquels se confrontent l'écrivaine et les femmes en général.

Dire ou écrire doit donc se concevoir comme une violence qui inscrit l'acte lui-même dans un processus de transgression absolue, à plus forte raison quand il s'agit pour une femme d'écrire ou de parler de/ sur soi.

---

[144] Hafid Gafaïti, « L'autobiographie plurielle », *op. cit.*, p. 162.

[145] VP, p. 306.

L'exposition de soi est représentée comme un « *éblouissement sur l'intime* », c'est-à-dire, selon Le Robert, « *un état de la vue frappée par l'éclat trop brutal de la lumière [...] trouble souvent accompagné de vertige* »[146]. La « pudeur traditionnelle » , la « hochma »[147], que nous avons étudié auparavant, reste donc l'expression d'un frein à l'autobiographie. La transgression inaugurale, celle qui transforme la femme en « écrivaine », ne fonctionne pas lorsqu'il s'agit d'autobiographie, car elle représente le franchissement d'un seuil qui la positionne brutalement dans la confrontation à l'Autre masculin. « *Car pour une femme, le rapport de sa vie avec ce métier d'écrivain, pardon, d'écrivaine, est quelquefois plus difficile à lier : un nœud souvent inextricable...* »[148]. La romancière ici réalise la mise en danger que représente une écriture qui peut devenir incontrôlable et exprimer ce qui doit ou devrait rester sous les voiles. Car elle ajoute, « *j'expérimentais qu'une fiction romanesque ne peut se contrôler tout à fait, que l'écriture de femme se fait de plus en plus contre son propre corps, inévitablement* »[149].

On peut cependant constater que la seule forme d'autobiographie assumée qui parcourt le texte est celle qui examine les mécanismes à l'œuvre dans l'acte d'écrire. L'auteure revient sans cesse sur les déterminismes qui l'ont portée vers ce métier pour en démonter tous les ressorts. Car, écrire est une façon pour elle de marquer son territoire et de se (re)connaître. Le sujet-écrivant parvient à maîtriser, ou du moins il le croit, la portée de ce qu'il dit et canalise un « Je » qui pourrait s'échapper et devenir incontrôlable. L'auto-analyse de l'acte d'écrire devient la seule voie possible pour parler de sa vie, assumer toutes les implications du métier d'écrivaine et enfin s'accomplir dans ce processus libérateur. C'est pourquoi Catherine Brun considère le « Je-Nous » comme révélateur de la démarche djebarienne.

> *Le «JE-NOUS» devrait alors être abordé, à la fois dans les fluctuations de ses stabilisations provisoires, prises comme autant de jalons d'un itinéraire en diachronie, donc, et comme zone de ballottement comme nœud, comme insoluble,* que *l'écriture projetterait, peut-être utopiquement, de déplacer.*[150]

[146] *Dictionnaire Le Robert*, dictionnaire.lerobert.com, entrée : éblouissement, date de consultation : 10/10/2021.

[147] Cf., III. 1.1.3. Les voiles identitaires, p. 353.

[148] CV, p. 62.

[149] *Ibid.*

[150] Catherine Brun, « Assia Djebar, Jalons pour l'itinéraire d'un « JE-NOUS », *op. cit.* 917.

Jeanne-Marie Clerc réalise, pour sa part, que la conquête de ce « Je » à travers la recherche d'une unité du sujet parlant et du sujet parlé s'effectue sur trois fronts : « *la langue, l'écriture, et domaine plus spécifiquement féminin peut-être, celui du corps, considéré ici comme le domaine le plus essentiel* »[151]. Elle aussi observe que Djebar « *s'inscrit en faux contre le rituel culturel arabe dont elle est issue, et qui interdit à toute femme l'expression du Je* » et que celle-ci agit sous le voile d'un « Je » problématique, complexe et souvent contradictoire.

Beïda Chikhi, dans son analyse des récits de l'auteure, rappelle que « *les romans d'Assia Djebar se nourrissent abondamment de ses expériences personnelles et proposent un monde épais, dense, réalisé formellement par un certain traitement du rapport entre le récit et le discours* »[152]. Pour elle, le discours sur soi se déploierait chez Djebar, à travers le traitement des souvenirs personnels au sein de la fiction, en de « *multiples réfractions* »[153] à rechercher au cœur de la polyphonie constitutive du discours de l'auteure. Ce qui ramène à ces lieux interstitiels qui sont mobilisés pour accompagner la libération de la parole et l'émergence de l'écriture de soi. Cette subjectivité éclatée devient la marque de la polyphonie en tant que lieu d'énonciation d'une parole autobiographique, de sa diffraction en une multitude de discours qui tournent sur eux-mêmes, pour revenir au nodal de la représentation de soi.

Car chez la romancière, « *l'autobiographe ne peut saisir l'histoire individuelle que dans l'Histoire collective qui est l'histoire de ceux à qui on a ôté la parole* »[154], affirme Mireille Calle-Gruber.

Dans une allocution prononcée à l'Université de Cologne, Assia Djebar commence ainsi : « *J'ai choisi de vous parler en improvisant [...] comme si j'étais une autre, en posant un regard sur moi-même* »[155]. C'est en effet cette stratégie de distanciation que l'écrivaine privilégie dans son discours autobiographique, car elle lui permet de se placer non au centre, mais à la périphérie.

Ce besoin de rester sur les lisières dénote de la nécessaire dissociation entre son identité narrative et sa propre subjectivité, dès lors qu'il s'agit de se décrire ou de se raconter. Elle semble cependant surmonter cet instinct de préservation lorsqu'elle prend, dans la narration, une fonction subalterne qui la place à la marge du récit, dans un rôle d'observatrice.

---

[151] Jeanne- Marie Clerc, *Écrire, Transgresser, Résister, op. cit.*, p. 52.

[152] Beïda Chikhi, *Les romans d'Assia Djebar, op. cit.*, p. 5.

[153] *Ibid.*

[154] Mireille Calle-Gruber, *La résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 65.

[155] « Assia Djebar à l'Université de Cologne », 1988, *Cahiers d'Études Maghrébines, spécial Assia Djebar*, *op. cit.*, p. 29.

Elle devient alors, dans la diégèse, un sujet-réceptacle ayant une fonction unificatrice, capable de décrypter et de rassembler les paroles éparses. La voix-narratrice qui représente le double de l'auteure est également une voix narrative, une pièce charnière du récit polyphonique en tant que coordinatrice certes, mais une coordinatrice qui s'exprime aussi en tant que sujet individualisé qui traduit ses sentiments au sujet d'un certain contexte.

Cette forme de représentation décentrée apparaît dans tous les récits choraux sous la forme d'une voix parmi les autres, celle de la narratrice écouteuse ou intervieweuse. On la trouve dans *L'amour, la fantasia*, dans *Vaste est la prison* et même dans *Les alouettes naïves*. Mais dans les romans de notre corpus, celui qui laisse le plus percevoir cette composante autobiographique diluée dans un ensemble collectif reste, sans nul doute, *La femme sans sépulture*. Le « Je » de la narratrice s'y impose comme instance intégrée dans la communauté du « Nous » polyphonique. Il doit alors se percevoir comme un procédé énonciatif qui fait partie de la polyphonie globale et qui a son mot à dire en tant qu'une représentation féminine parmi les autres. « Je » devient donc un autre et apporte sa contribution à l'élaboration de l'édifice énonciatif polyphonique, où il acquiert une importance particulière dans la mise en récit.

Dans ce roman, le « Je » qui se donne comme instance narrative intradiégétique à connotation autobiographique est soutenu par des indices référentiels qui réfèrent à la biographie de l'auteure.

L'implantation spatio-temporelle de la scène d'énonciation ramène au tournage de *La Nouba des femmes du mont Chenoua (*qui n'est cependant pas nommé de façon précise), en 1976[156].

> *Elle a répété mon prénom, elle a sursauté. Elle m'interpelle […] Ce mur qui limite notre patio, c'est bien celui de la maison de votre père, n'est-ce pas ? Je fis oui de la tête ; en arrivant ici, une heure auparavant, je m'étais fait silencieusement la remarque : « Tout contre la vieille maison de mon père, vraiment !… […] Je suis là ; en retard peut-être, mais là ! Travaillons ! […] Elle et moi, avons enfin commencé : histoire de Zoulikha. […]. Oui, c'était au printemps de 1976. J'étais plongée dans les repérages d'un film long-métrage. […] Le soir, je renvoyais le chauffeur […]. Moi, je reposais chez des cousines, quelquefois au village de Ménacer, chez le demi-frère de ma mère […].*[157]

---

156 FS, p. 14.

157 *Ibid.*

Par ce biais, la narratrice/écrivaine ne révèle d'elle-même que ce qu'elle juge nécessaire pour asseoir une représentation subjective qui contextualise le récit en référence à son ethos. Elle se représente ainsi, à la fois comme responsable de la prise en charge du récit, et comme partie prenante de la polyphonie énonciative, ce qui accroît la légitimité de son discours. La scénographie qu'elle met en place valide, par ce procédé, son rôle[158]. Car le « Nous » qui l'intègre se rajoute au « Je » et exprime sa responsabilité de porte-parole de cette communauté de femmes.

La scène de parole qui se met en place actionne donc un double dispositif qui fonctionne comme une mise en abyme. La scène générique de ce récit appartient à l'histoire, du fait de la polyphonie narrative ; en parallèle, la narratrice oriente le dispositif de communication vers une autobiographie, dès lors qu'elle détourne la narration pour y raconter sa propre histoire.

Son histoire se déroule donc à la fois au sein de la polyphonie narrative féminine et en marge, puisqu'elle peut se permettre, par cette technique, de se raconter et donc de se représenter en tant que sujet.

Comme nous l'avons vu dans « les nuances du pacte autobiographique », la romancière dans *Vaste est la prison*, joue encore une fois l'hétérogénéité des formes et aborde le récit de soi par un jeu d'alternances qui utilise le concept lejeunien d'autobiographie dans la première partie (pour le récit d'une passion amoureuse qui agite la narratrice). Puis ce récit choisit une forme plus orientale, dans la troisième partie dans les chapitres intitulés « femme arable » se déroulent sous la forme d'un journal relatant l'expérience cinématographique. En effet, dans ceux-ci, l'auteure se met en scène, raconte cette étape décisive de sa carrière en balisant avec des indices autobiographiques clairs qui l'instituent d'une part en tant que sujet autobiographique, mais également en tant que membre de l'illustre généalogie des Berkani. Ainsi, le récit s'ancre dans la tradition orientale des mémoires et de l'autobiographie.

---

[158] Jérôme Meizoz, « Scénographie », par.8, *Le lexique socius*, Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/168-scenographie, date de consultation : le 03/03/2022.

Comme l'affirme Jérôme Meyzoz, l'ethos « relève et participe de la scénographie », il en est un élément, dans la mesure où tout discours construit ses propres représentations et sa « vocalité ».

La stèle a été inaugurée quelques années auparavant : elle marque le centenaire de la dernière insurrection, dans ces montagnes, au siècle dernier, 1871. En l'honneur, dit l'inscription, de Malek El Berkani. Je rêve ; je souris. Ne pas dire à l'équipe que je suis simplement, par ma mère et le père de ma mère (est-ce la généalogie la plus féconde, celle qui entrecroise la filière maternelle et celle des pères ?), la descendante directe de ce combattant […].[159]

Ces chapitres alternent avec d'autres qui traitent d'une anamnèse familiale concernant la lignée maternelle de la narratrice. Ces derniers pourraient relever du genre de l'autobiographie orientale, dans la mesure où le sujet-narrateur trouve sa place au sein d'une généalogie qui transforme le « Je » en une représentation du « Nous » féminin familial.

Assia Djebar compose donc avec les deux traditions en créant un mode dans lequel deux formes autobiographiques cohabitent, confondues ou séparées, selon les occurrences. « *C'est en écrivant le soi de l'intérieur d'un cadre collectif, que Djebar intègre la question du féminisme et de l'identité marginalisée dans un contexte historique plus large* »[160], constate Nancy Ali. C'est donc bien cet élargissement de la perspective de représentation de soi qui permet d'instaurer le cadre de la parole autobiographique et d'en assumer l'expression.

Par cette focalisation sur le « Nous », l'autobiographie se voit limitée à une période, l'enfance (à quelques exceptions près), à une topographie liée au harem et à ses représentations dans des espaces fermés, ce qui restreint d'emblée les représentations de soi. L'autobiographie plurielle se présente donc fatalement comme parcellaire et éclatée, tributaire de représentations qui, si elles ouvrent le « Nous » au monde, semblent, au contraire, restreindre le « Je » au sein d'une scène d'énonciation qui l'empêche d'évoluer vers une expression plus ouverte sur le présent et sur le sujet en tant qu'individu autonome.

Que le « nous », donc, recouvre la langue et sa cavalière ou qu'il réunisse le « je » aux autres femmes, il n'est jamais que l'un des véhicules d'un attelage qui en compte au moins deux, à tel point solidaires, qu'il devient impossible d'arrêter lequel est moteur : le « nous » de la langue énoncée, ou le « nous » de la communauté féminine. Dans tous les cas, un « nous-je » ou un « je-nous »,

[159] VP, p. 321-322.

[160] Nancy Ali, « Assia Djebar et la réécriture de l'histoire au féminin », *Multilinguales [En ligne], 6 | 2015, https://doi.org/10.4000/multilinguales.835*, par. 5, date de consultation : 5/5/2021.

selon la stabilisation provisoire des impulsions, un « je » constamment filtré, ou ancré dans un en-dehors de lui-même, un je forcément voilé.[161]

Dans l'œuvre romanesque d'Assia Djebar, l'autobiographie est omniprésente, mais l'allocutaire doit s'exercer à en reconstituer les fragments épars. Elle est à la fois partout et se cache. On la retrouve dans toutes les strates de l'énonciation : dans l'expression des souvenirs, dans l'analyse critique de la fonction d'écrivaine ou encore dans le souci constant d'examiner la mise en écriture des langues, « *horizon multiple et mouvant à reconquérir !* »[162]

2.2.1. L'écriture comme un leurre autobiographique

Lorsque la romancière décide enfin d'aborder l'autobiographie, elle constate elle-même que c'est sous la forme détournée et inattendue « *d'une double autobiographie où la langue française devient le personnage principal, prosopopée inattendue dont [elle se] rend compte a posteriori* »[163]. Il s'agit en effet d'une étape importante dans sa démarche littéraire, initiée par la longue réflexion menée au cours des dix années de césure, et qui trouve son expression la plus aboutie dans le *Quatuor d'Alger*.

L'amour, la fantasia inaugure cette réflexion sur soi qui se poursuit dans *Ombre sultane* (sous une forme plus détournée), mais surtout dans *Vaste est la prison,* que l'écrivaine elle-même considère, à l'époque où elle le publie, comme le plus autobiographique de ses romans.

Le français participe à cette autobiographie plurielle et se présente en protagoniste au même titre que « *les voix de fureur et de douceur, barbares et gutturales, intimes [...]* »[164]. Il détourne, en effet, l'interdit originel et restitue le droit à l'écriture à celles qui en étaient privées. « *[...] on a peu à peu expulsé les femmes de l'écriture, de l'Écriture comme pouvoir [...]* »[165], rappelle l'auteure.

---

161 Catherine Brun, « Assia Djebar, Jalons pour l'itinéraire d'un « JE-NOUS », *op. cit.*, p.917.

162 *Ibid.,* p.163.

163 *Discours de Francfort, op. cit.,* p. 5.

164 *Ibid.,* p. 6.

165 Assia Djebar, Communication lue à l'Université d'Heidelberg, mai 1989, *Cahiers d'Études Maghrébines*, *spécial Assia Djebar, op.cit*, p. 19.

C'est pourquoi Rotraud Von Kulessa[166] considère qu'il faut, chez la romancière algérienne, envisager l'écriture de soi à travers une problématisation de l'hybridité, et d'un mécanisme lié au « déshéritement » et au « déracinement ». Car ce mécanisme voile à la fois le « Je » et le dévoile, dans un mouvement révélateur de la quête identitaire.

En effet, cette forme narrative ne peut examiner sa source sans constater que celle-ci est double, référant à la fois aux résonances féminines et à une langue d'écriture qui s'invite sans cesse.

Le « Je-Nous » se lit alors comme un « Je-Nous-Elle » (la langue d'écriture), en une triade énonciative qui ne peut dissocier l'un des deux autres. Car, ajoute l'auteure, « *la seule force transparente ou friable, de l'écriture* » est à même de porter « *le poids encore insoupçonné, du silence des Musulmanes, en amont de cette écriture* »[167]. L'écriture de soi devient donc, dans le cas d'Assia Djebar, un je[u] de miroirs dans lequel chaque figure reste tributaire des autres, pour l'élucidation d'une personnalité multiple dont les facettes ne se laissent appréhender qu'à travers la diversité des représentations.

Hubert Nyssen, dans son discours de réception de l'écrivaine à l'Académie Royale de langue et littérature françaises de Belgique, confirme ce caractère multiple qu'il considère comme représentatif de la personnalité de l'écrivaine ; « *[...] Je voyais la figure d'Assia Djebar alternativement multiple et une, comme si elle apparaissait dans un jeu de miroirs* »[168].

Celle-ci semble d'ailleurs trouver cohérent d'aborder l'autobiographie en la rattachant à sa franco-graphie[169], car ce lieu reste pour elle celui où les tensions se résolvent, grâce à la possible cohabitation qu'elle a réussi à y instaurer. Kirsten Hunsung désigne cet espace comme le « *lieu interstitiel d'hybridation culturelle* » dans lequel l'écrivaine parvient à construire son habitus. Celui-ci revêt la forme d'un espace neutre dans lequel se dissout la dichotomie d'une langue confrontée à une autre sous-jacente, pour laisser advenir la possibilité d'un autre-des-langues.

Cette écriture de l'hybridité se démarquerait alors des clivages identitaires en devenant « *un lieu interstitiel de réinterprétation et de démarquage des discours identitaires* »[170] ; ce qui va dans le sens de cette levée de l'ambiguïté binaire qui préside à tous les frottements de langues et de cultures.

---

[166] Rotraud Von Kulessa, *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française, op. cit.*, p. 14.

[167] *Ibid.*, p. 10.

[168] Hubert Nyssen, *Discours de réception d 'Assia Djebar à l'Académie Royale de Langue et Littérature Françaises de Belgique, op.cit.*, p. 3.

[169] CV, p. 29 : « [...] Écrivain en langue française, je pratique sûrement une franco-graphie ».

[170] Husung Kirsten, « La francophonie comme lieu interstitiel d'une écriture d'hybridation, l'exemple d'Assia Djebar », *Nordic Journal of Francophone Studies/ Revue Nordique Des Études Francophones,* 29 mai 2018, 1(1), 53–61. DOI: http://doi.org/10.16993/rnef.4, p. 54, date de consultation : 22/4/2022.

On peut dès lors admettre l'hybridité comme fondatrice de l'écriture et de l'autobiographie. « *L'autobiographie en tant que détour par l'écriture devient acte que la voix perpétue dans le présent du texte. L'aboutissement correspond à ce que Édouard Glissant appelle l'oraliture, une symbiose entre le texte et la parole* »[171], note Hafid Gafaïti.

L'autobiographie, chez Assia Djebar creuse son propre espace, établit son contexte pour contourner l'assignation à des règles qui ne lui conviennent pas. L'énonciation se trouve ainsi non pas parasitée, mais enrichie de ce croisement qui rend toute généricité hybride, par l'acceptation des codes transculturels. Car, rappelle l'écrivaine,

> *Si la langue est comme on dit « moyen de communication », elle est pour un écrivain/une écrivaine aussi un « moyen de transformation », une action – mais cela, dans la mesure où il – ou elle – pratique l'écriture comme une aventure, comme recherche de soi et du monde.*[172]

L'approche métatextuelle qui pousse l'auteure à sans cesse interroger le processus narratif et à considérer le signifiant comme marque du signifié reste significative de cette démarche intellectuelle. Le référent linguistique joue alors un rôle dans la représentation de soi, en tant que facteur intégré au « Je ».

En révélant le « Nous », la langue dénoue l'inscription du « Je » et amorce son autonomisation. L'écriture déclenche alors une réflexivité énonciative qui crée le face-à-face entre le signe et la parole et mène l'écrivaine à elle-même ; ce qui explique l'importance de cette analyse de l'écriture et de son inscription dans ce champ, pour comprendre sa démarche autobiographique. Elle se penche en effet sur les mécanismes à l'œuvre dans cette activité, au même titre qu'elle analyse tous les déterminismes liés à l'enfance.

Le métadiscours qui examine sans cesse les mécanismes à l'œuvre dans l'acte d'écrire relève de l'autoanalyse et participe à une meilleure connaissance de soi. Car s'écrire dans la langue de l'Autre procède de l'intime et de la création d'une identité littéraire déterminante dans la construction du sujet

[171] Hafid Gafaïti, « L'autobiographie plurielle », *op. cit.*, p. 156.

[172] CV, p. 68.

Oui, du français comme butin, c'est-à-dire en emportant avec soi tout le champ (et le chant) de la guerre intérieure, à chaque instant de l'échappée hors du harem. Butin arraché sur le voisin proche, sur le frère ou le cousin germain, pour une parole ancrée dans la mémoire de l'ombre populeuse.[173]

L'acte d'écrire révèle le jeu des influences, les procédés d'affirmation de soi autant que les évitements et les difficultés qui ont ralenti l'expression subjective. Il met également à jour les mécanismes d'émergence du sujet hybride prêt à se confronter, au sein de son énonciation, au dévoilement de soi, dans l'une comme dans l'autre des deux sociétés auxquelles il s'adresse.

Dans l'expression autobiographique djebarienne, l'acte illocutoire devient réflexif et interroge sur lui-même. Il donne une grille de lecture qui influe sur les modes de représentation de la subjectivité auctoriale et montre une écrivaine à l'œuvre. L'énonciation en langue française construit l'espace dans lequel l'auteure s'expose et autorise l'émergence d'une identité nouvelle, qu'elle s'est choisie. C'est donc le lieu de résolution des blocages et des inhibitions, l'espace dans lequel l'autobiographie devient possible. L'affirmation de soi débute en effet, pour la romancière algérienne, par l'expression d'une autonomisation de son être sexué. Le corps se libère dès lors que la main prend la plume, et dépasse les interdits patriarcaux pour advenir en tant que femme-écrivante libre de s'exprimer.

Parce que femme d'éducation arabe – ou, disons, de sensibilité maghrébine –, et cela, au creux même de la langue française, je crois que j'ai élaboré ainsi, par tâtonnements, mon esthétique. Je peux résumer celle-ci rapidement : écrire pour moi se joue dans un rapport obscur entre le « devoir dire » et le « jamais ne pouvoir dire », ou disons, entre garder une trace et affronter la loi de « l'impossibilité de dire », le « devoir se taire », le « taire absolument ».[174]

Dans *L'amour, la fantasia*, Assia Djebar se livre à une importante auto-analyse dans laquelle elle se confronte à la langue d'écriture qui se révèle à la fois outil de libération et instrument de l'aliénation coloniale. Cette ambiguïté se répercute en effet dans toute sa démarche littéraire et mine le processus autobiographique. Car le projet de se dire se rétrécit et se limite à une analyse de son aptitude à habiter la langue de l'Autre pour s'y installer en écriture et, surtout, y représenter sa communauté.

[173] *Ibid.*, p. 70.

[174] CV, p. 65.

La romancière y scrute longuement son désir d'autobiographie sans pour autant parvenir à se déterminer et à enclencher clairement le processus d'écriture de soi. La fiction devient un prétexte pour ne pas emmener l'écriture de l'intime vers des contrées interdites.

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction […] croyant me « parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules ![175]

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber […]. Le murmure des compagnes cloîtrées redevient mon feuillage. Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté ?[176]

La mémoire des ancêtres devient donc un frein à l'autobiographie puisqu'elle détourne toute énonciation d'une visée plus personnelle, focalisée sur soi. Dire « Je » aboutit sans cesse à un « Nous » communautaire. Il semble donc que toute visée énonciative à connotation autobiographique est vouée à l'échec à cause de la difficulté que connaît l'écrivaine à dissocier son sort de celui de ses ancêtres. Il lui faudra donc d'abord se résoudre à en finir avec l'histoire d'un passé dans lequel elle se sent trop impliquée, avant de pouvoir se pencher sur sa propre histoire, en tant qu'unité symboliquement détachée de l'autre.

D'autre part, l'auteure inscrit l'acte d'écriture au cœur d'une esthétique du silence qui suggère une part d'ombre qui pourrait se lire comme un processus inhibiteur de l'écriture de soi, lié aux déterminismes sociaux. On peut aussi le voir aussi comme un procédé-écran qui réfère à un besoin de ne pas s'exposer en tant que sujet autonome visible ; ce qui procède sans doute d'un désir de se préserver.

Car si s'écrire c'est s'exposer, s'afficher à la vue des autres, se voiler même écrivant a été, pour moi, un mode naturel. « Se voiler » ne signifiait pas vraiment pour moi se travestir, se déguiser pour se cacher […]. Si je n'avais pas eu, ancrée inconsciemment en moi, cette illusion (écrire tout en restant « voilée », écrire donc de la fiction), comment aurais-je eu cette audace, cette innocence aveugle de m'essayer au jeu de l'écriture romanesque […] ?[177]

---

[175] AF, p. 302.
[176] *Ibid.*, p. 304.
[177] CV, p. 99-100.

Pour se représenter, l'auteure échafaude ainsi de multiples outils qui donnent une image d'elle-même plus ou moins parcellaire, signe évident de la réticence, très orientale, qu'elle éprouve à s'exposer en dehors de l'écriture. On peut néanmoins considérer que l'expression de sa subjectivité se profile déjà de façon assez représentative dans son écriture de fiction, même si celle-ci n'intègre l'écriture autobiographique que sous le signe de l'hétérogène et de la fragmentation. La progression diachronique de l'œuvre laisse apparaître une représentation de plus en plus fine de la figure auctoriale à travers son ethos et son métadiscours. Mais elle aboutit à une expression autobiographique qui laisse encore planer des doutes sur l'expression totale du « Je ».

2.2.2. Jeter les masques et SE montrer

L'affirmation d'une subjectivité qui travaille à laisser tomber le/s masque/s est en marche dès le moment où l'auteure prend la plume, même si dans ses premiers romans, la tentative de s'exprimer en tant que sujet reste aléatoire, aux prises avec une volonté de ne pas heurter la société d'origine. C'est avec *Les alouettes naïves* que s'amorce l'ébauche d'une conscience subjective qui se révèle spontanément dans le discours et qui, comme nous l'avons déjà vu dans les chapitres précédents, se solde par un blocage qui provoque une rupture dans le processus d'écriture.

> *Avec* Les alouettes naïves*, pour la première fois, j'ai eu la sensation de parler de moi et le refus de ne rien laisser transparaître de mon expérience de femme. Quand j'ai senti que le cœur de ce livre commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté volontairement de publier jusqu'à* Femmes d'Alger dans leur appartement.[178]

Si l'écrivaine évolue au cours du temps et avoue de plus en plus utiliser son histoire personnelle, son attitude envers l'écriture de soi reste sans cesse soumise à des contradictions et à des blocages qu'elle semble parfois avoir du mal à dépasser. Comme nous l'avons déjà vu, la première interrogation du genre apparaît dans *L'amour, la fantasia*, où la dernière partie comporte une longue réflexion sur l'autobiographie en tant que sujet possible.

[178] Samia Berrada-Smaoui, (propos recueillis par), « Comment travaillent les écrivains », *Jeune Afrique* n°1255, juin 1984, p. 69.

On ne trouve pas moins de cinq occurrences[179] pour cette réflexion qui porte sur la possibilité de dire « Je » et de toutes les implications que cela comporte pour la narratrice en tant que sujet sexué.

> *« J'écris, dit Michaux, pour me parcourir ». [...] l'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme une fiction [...] croyant me parcourir, je ne fais que choisir un autre voile. Voulant à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules !*[180]

La référence à Henri Michaux indique clairement que dès le moment où Fatima-Zohra Imalhayene commence à écrire, surgit une arrière-pensée autobiographique ; car, écrire, c'est se parcourir, et donc se découvrir en se parcourant. Le projet autobiographique existe certainement d'une façon inconsciente et révèle, d'une certaine manière, le désir de se révéler à soi-même autant qu'aux autres, en tant que sujet. Il faut certainement associer ce désir diffus de s'exposer à la situation des femmes algériennes au milieu du vingtième siècle et surtout à leur absence de représentation dans l'univers public. Mais il faut également lier cette première ambition à la langue française[181] qui, comme nous l'avons vu précédemment, transforme toute exposition de soi en leurre.

La première partie de *Vaste est la prison* peut alors se comprendre comme une réponse à ce prurit autobiographique ; le moment où l'écrivaine « saute le pas » et commence à se montrer à mots dévoilés, en racontant une expérience de passion adultère dont la connotation autobiographique semble assez évidente. Cependant elle ne revendique pas clairement l'implantation de ce récit dans l'autobiographie, même si elle affirme, dans un entretien, que *Vaste est la prison* est le plus autobiographique de ses récits.

> *La première partie, qui est autobiographique, est l'histoire d'une dame qui, à la quarantaine, raconte non seulement comment elle est arrivée à arrêter un mariage, mais en même temps comment elle éprouve le besoin de raconter l'histoire d'une passion amoureuse au moment où cette passion disparaît.*[182]

---

[179] « [...] Chaîne des souvenirs : n'est-elle pas justement « chaîne » qui entrave autant qu'elle enracine ? » (AF, p. 252).
« Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ? » (AF,303)
« Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier. » (AF, p. 300).

[180] AF, p. 302.

[181] *Ibid.,* p. 224 : « Tenter l'autobiographie par les seuls mots français ».

[182] « À propos de *Vaste est la prison* », Entretien avec Barbara Harnold, *Cahiers d'Études Maghrébines*, spécial Assia Djebar,*op. cit.*, p. 123.

On constate néanmoins, dans cette affirmation d'autobiographie destinée à être médiatisée, que l'écrivaine affirme sans affirmer et installe une distanciation peu propice à établir le pacte autoréférentiel. Elle ne déclare pas écrire en son nom, mais fait référence à « une dame », ce qui, au lieu de lever le voile, laisse planer un doute référentiel, et rend encore plus difficile de trancher. L'affirmation d'autobiographie reste donc problématique et soumise à une indétermination énonciative qui se poursuit hors du texte, dans le rapport de la romancière aux médias.

Il faut ajouter que, dans ce récit, celle-ci organise la scénographie autour de lieux et d'évènements qui réfèrent à sa vie réelle et installent par là même, une illusion de vérité et de transparence. Elle y raconte la vie à Alger telle qu'elle l'a vécue, un contexte largement autobiographique qui représente un témoignage sur l'immédiat après-guerre et la façon dont vivait une certaine intelligentsia francophone Elle crée ainsi des conditions d'énonciation qui accentuent l'ambiguïté référentielle. En choisissant d'implanter son récit amoureux dans le cadre d'une station balnéaire proche d'Alger dans laquelle des Algériens viennent écouter le chanteur français Léo Ferré, elle crée une analogie référentielle qui pourrait influencer le pacte de lecture et en affirmer la teneur autoréférentiel. Mais il faut sans doute y voir plutôt un procédé narratif pour raconter un moment de l'histoire algérienne, et considérer qu'il s'agit d'une « fonction d'archivage »[183] qui introduit des éléments du réel pour les fixer et en garder une trace.

Pour Vincent Colonna, « *le procédé consistant à « brancher » la fiction sur sa propre vie apporte à l'écrivain un « subterfuge » pour (se) comprendre lui-même, son rapport au monde et aux autres* »[184].

La fonction référentielle de tous ces morceaux de vie autobiographiques serait alors remise en question et considérée comme un processus normal de fictionnalisation, puisqu'il est évident que tout écrivain puise dans son vécu la matière de ses romans. La romancière confirme elle-même dans une interview avoir joué de ce procédé de fictionnalisation :

> *Pendant que je corrigeais les épreuves de* Vaste est la prison*, j'ai éprouvé le désir d'intégrer dans mon texte des personnages tout à fait secondaires qui ne font que passer sur deux ou trois pages […] j'ai évoqué avec un grand plaisir ce théâtre de 2000 places de Sidi Ferouj. Il avait été construit par Pouillon à la fin des années 60 […].*[185]

[183] Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, op. cit.*, p. 71.

[184] *Ibid.*

[185] « À propos de *Vaste est la prison* », Entretien avec Barbara Harnold, *op. cit.*, p. 123.

Cependant, dans une autre interview, elle revient sur l'importance de cette mise en contexte. Pour elle, celle-ci dévoile une continuité entre passé et présent qui détermine une autre appréhension des évènements et de leurs protagonistes.

> *Quand on est d'un autre pays et qu'on est francophone, on ne peut concevoir que vous parliez d'autre chose que de femmes voilées ou de femmes battues, de la violence et du quotidien. Or, c'est sous le signe de l'effacement dans le cœur que j'ai eu besoin de raconter cette histoire. J'avais d'ailleurs quand même l'impression d'être dans le fil de l'actualité parce que tout se passait autour d'un théâtre de saison d'été, un théâtre ouvert que j'avais fréquenté dix ans auparavant […]. Je peux vous dire que raconter l'histoire d'un amour et tout à coup, s'apercevoir que brusquement celui que vous avez mis dans votre texte vient d'être égorgé trois jours auparavant, c'est vraiment être restée proche de la réalité*.[186]

L'auteure crée ainsi une proximité entre hier et aujourd'hui en pointant le fossé qui s'est creusé dans la société algérienne et ses implications dramatiques. Ces reconstitutions peuvent alors représenter un contexte sociohistorique et, comme elle l'exprime dans son roman, la possibilité d'une « *première fixation* »[187] en elle, ou en dehors d'elle, d'une histoire qui s'ébauche.

Dans *La femme sans sépulture*, le statut de la narratrice semble plus clair, sans pour autant présenter toutes les modalités du pacte autobiographique. Comme nous l'avons déjà noté, cette dernière joue le rôle d'un personnage subalterne, qui dans la polyphonie narrative se place en cheffe d'orchestre et ordonne les tours de parole ; un maître de cérémonie qui distribue les rôles et peut se permettre de donner son avis ou de parler de lui-même, car il est un personnage à part entière. Comme l'auteure, elle est cinéaste et vient tourner dans la région de Cherchell ; et elle est également une fille du pays. La formule « nulle part dans la maison de mon père »[188] utilisée dans le discours établit un lien indiscutable avec le roman éponyme de la romancière. On ne peut néanmoins pas l'inscrire dans un discours autobiographique, puisqu'à aucun moment l'auteure n'est nommée dans ce récit.

---

186 « *Le Quatuor d'Alger,* La tentation autobiographique », *Cahiers d'Études Maghrébines, spécial Assia Djebar, op. cit*., p. 125.

187 VP, p. 49-50.

188 Même si cette analogie n'apparaît qu'*a posteriori*, puisque ce roman est publié quelques années plus tard.

Encore une fois, l'autobiographie n'est donc pas au rendez-vous et la posture autobiographique ne confirme pas le pacte.

- Isma/le nom, l'ambiguïté référentielle

Si très souvent le lecteur a le sentiment d'apercevoir l'écrivaine à travers certains de ses récits, c'est d'abord à cause du je(u) narratif qui s'ajoute à une certaine connaissance qu'il peut avoir de sa biographie, et aussi à cause d'un certain nombre de déclarations qu'il a pu lire ou écouter dans les médias. Cependant, notre propos reste de délimiter ce qui entre le factuel et le fictionnel pourrait être défini comme un récit de sa vie, c'est-à-dire se placer dans la catégorie générique d'un récit factuel, assumé, vérifiable, de la vie de l'auteure.

En effet, le « Je » narratif pourrait aussi être considéré comme une stratégie de fictionnalisation, l'invention d'une identité fictionnelle de substitution. Car la ligne de démarcation entre récit factuel et récit fictionnel est loin d'être étanche, et la contamination de l'un par l'autre est presque inéluctable.

Jacques Lecarme et Éliane Tabone examinent, dans leur essai sur l'autobiographie, le renouvellement des formes de ce genre littéraire, son expansion et sa diversification qui posent problème, puisque certains y ont vu une conversion qui trahit les principes du genre[189].

En se référant à leur étude, on pourrait affirmer que l'attitude de Djebar à ce sujet rallierait celle des tenants du Nouveau Roman pour lesquels l'autofiction ne s'opposerait pas à l'autobiographie. Ce serait, selon eux, une manière de se libérer d'un cadre trop rigide en y instaurant des formes plus adaptées aux besoins de chaque écrivain. L'autofiction n'en demeurerait pas moins au service d'une écriture de soi, car pour eux, comme pour Serge Doubrovsky, cette forme permettrait à un écrivain de relire et de réinventer sa personnalité et sa vie, et donc de les fictionnaliser sans pour autant dévier de l'expérience vécue. L'autofiction serait alors une relecture fictionnelle d'expériences vécues que l'auteur revendique en tant que tel.

---

[189] Jacques Lecarme et ÉlianeTabone, *L'autobiographie*, chapitre « Renouvellements », Paris, Armand Colin, 2003, p. 267.

L'indétermination référentielle qu'installe la romancière, lorsqu'il s'agit de raconter certains moments de sa vie, crée de fait un pacte générique plus proche de l'autofiction. Car, dans la mesure où celle-ci n'établit aucune cohésion, dans l'économie de ses récits, pour les ajuster autour d'une progression temporelle cohérente et construite, on ne peut les lire comme un ensemble qui ferait l'histoire. Comme le souligne Philippe Forest,

> *La création de doubles fictionnels dans l'espace du roman permet de changer la valeur du « dédoublement malheureux et de la mauvaise foi » qui menace toute écriture de soi en instaurant un jeu où la vérité peut être d'autant plus présente qu'elle ne prétend jamais tout à fait l'être. Ainsi, grâce à un jeu infini d'écarts, plus libre que dans le régime autobiographique strict [...] le roman ouvre un espace de représentation de soi expérimental, pluriel, dialogique, où l'auteur peut se projeter dans des doubles imaginaires, sans nécessairement chercher à se ressaisir dans une identité unique.*[190]

Pour PhilippeForest comme pour Georges Gusdorf ou Serge Doubrovsky, l'inscription du réel dans la fiction reste la marque d'un dédoublement de soi qui ne représente pas obligatoirement un « clivage moral »[191]. Celui-ci s'inscrit dans la réflexion poétique de l'auteur qui, à travers ce genre, se place sur des marges qui l'autorisent à explorer sa propre singularité et son rapport au réel.

Cette conception cadre parfaitement avec la mise en représentation de soi élaborée par Djebar à travers le personnage narrateur d'Isma, que l'on retrouve dans *Ombre Sultane* et *Vaste est la prison*. Mais à aucun moment il n'est possible, dans ces deux récits, de dire exactement à quel niveau se situe le degré référentiel. Ce personnage reste indéterminé, ses contours sont vagues. Mais il n'en représente pas moins un double plausible de la figure auctoriale, légitimé par des éléments inspirés du réel, nettement reconnaissables. Les éléments de ressemblances qui ponctuent l'énonciation se lisent alors comme des références à une identité littéraire qui, même si elle laisse entrevoir dans l'énonciation le sujet auctorial, ne suffit cependant pas à instaurer le pacte autobiographique. C'est pourquoi dans *Vaste est la prison*, Isma, en arabe, *le nom*, double de l'auteure, narratrice homodiégétique, crée une indétermination référentielle qui appelle à un constant questionnement, une instabilité qui est productrice de sens.

---

[190] Philippe Forest, *Le roman, le réel,* Nantes, Éditions Pleins feux, 1999, p. 61.
[191] *Ibid.*

Car celle-ci pose sans cesse la question fondamentale : qui parle ? Isma est-elle Assia Djebar ? L'analogie onomastique qui laisse supposer qu'Isma serait le nom générique de l'auteure reste entachée de soupçon. Même si la romancière affirme à maintes reprises la teneur autobiographique de ses récits, il n'en demeure pas moins que son discours ne définit pas nettement son inscription dans ce genre.

Deux indices qu'on peut trouver dans *Vaste est la prison* : « *je n'ai nul désir de fiction* »[192], d'une part, et d'autre part, plus tardivement, vers la fin du récit, « *Appellerai-je à nouveau la narratrice Isma ? « Isma » : le nom* »[193], ramènent à ce flou référentiel. En effet, l'assertion « *je n'ai nul désir de fiction* », se trouve remise en question par l'interrogation « *Appellerai-je à nouveau la narratrice Isma ? « Isma » : « le nom* »[194] qui laisse planer le doute. Car, sans contredire clairement la phrase précédente, elle laisse entendre qu'une hésitation persiste.

Martine Matthieu-Job, dans son essai, *L'entredire francophone*, analyse elle aussi cette nomination-représentation, considérant que « *l'insistance sur l'équivalence entre le nom « Isma », la narratrice, et le moi résidant dans cette juxtaposition des trois termes est claire* »[195], ce que semble confirmer Djebar, dans une de ses interviews : « *[…] Dans Isma, c'est un peu autobiographique […]. Quand je dis « Isma », c'est le côté personnel* »[196].

Sur un autre versant, l'interrogation sibylline autour de la nomination : « *appellerai-je à nouveau la narratrice Isma* », se poursuit encore dans un dédoublement entre « Je » et « Elle », qui prolonge cette réflexion autour de la nomination, sans pour autant l'éclairer. Il reste , en effet, une distanciation qui vient accentuer l'indétermination au sujet du statut de Isma.

> *Dans le cours si mêlé de cette évocation, par superstition ou par crainte des augures païens, je voudrais tant […] après les émois qui la secouèrent, bourrasques attardées aux alentours de la quarantaine, je voudrais tant la conduire aux parages du lac de la sérénité ! Celle-ci qu'on appelle en arabe la sakina […].*[197]

[192] VP, p. 50.
[193] *Ibid.,* p. 331.
[194] *Ibid.*
[195]Martine Matthieu-Job, *L'entredire francophone*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 290.
[196] Hamid Berrada, Entretien avec AD, Paris, *Jeune Afrique*, 31 mars 2008.
[197] VP, p. 331.

La romancière, dans ce passage, se dévoile en tant qu'instance créatrice à l'œuvre. Mais elle établit, en même temps, un écart entre Isma, instance narrative et elle-même. Encore une fois, la narratrice-écrivaine reprend les rênes du récit et suggère le besoin d'inscrire une trace de soi par l'écriture, qu'elle associe à une remise en cause de la fiction.

> *Il n'y a en moi nul désir de fiction, nulle poussée d'une arabesque inépuisable déployant un récit amoureux – non, ne m'enserre que la peur paralysante ou l'effroi véritable de voir cette fracture de ma vie disparaître irrémédiablement : si par hasard je devenais amnésique, si demain, je suis renversée par une voiture, si j'agonise sans préparation un prochain matin ! Vite, tout transcrire, me rappeler le dérisoire et l'essentiel, dans l'ordre et le désordre, mais laisser trace pour dix ans encore… dix ans après mon propre oubli ? La seule vraie question dès lors qui m'habite surgit : quelle première fixation en moi ou en dehors de moi, je ne sais, de cette histoire ?*[198]

L'angoisse de l'oubli et de la dissolution pourrait alors se lire comme un élément déterminant de la quête autobiographique qui amènerait l'écrivaine à s'inscrire elle-même dans le temps et dans le fil de l'histoire. C'est pourquoi, dans le *Quatuor*, Isma-le nom[199], donne l'illusion d'une référence au nom d'auteure.

Cependant cette nomination oblique caractérise tout en introduisant une globalisation dans laquelle toutes les femmes peuvent se reconnaître en Isma, du fait de la généricité de cette appellation. Elle ramène encore une fois à la composante féminine communautaire qui laisse planer l'ambiguïté entre « Je » et « Nous ». Michel Foucault, lorsqu'il examine la fonction-auteur, postule :

> *[…] L'auteur, c'est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes : il doit bien y avoir à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînent finalement les uns aux autres et s'organisent autour d'une contradiction fondamentale ou originaire.* [200]

[198] *Ibid.,* p. 49-50.

[199] *Ibid.,* p. 331.

[200] Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome I, p. 1279.

Or ces contradictions et ces atermoiements autour de l'écriture de soi ne sont pas résolus et laissent, à ce sujet, toutes les questions en suspens. La place d'Isma dans la diégèse reste donc ambiguë à cause du caractère générique de ce prénom qui ne permet pas de trancher entre l'autofiction ou l'autobiographie. Il laisse persister un doute au sujet du protocole nominal.

Cette attitude est à rapprocher de celle de Marcel, dans *À la recherche du temps perdu*, que Gérard Genette prend comme modèle du genre.

> *Dans ce livre, je, Marcel, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (« pas toujours ») les miennes. Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, au sens fort du terme […]. Le terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : une autofiction.*[201]

En inscrivant au début de ses récits la mention : roman, l'auteure établit elle-même un régime fictionnel général, qui, s'il peut être contredit par certaines déclarations annexes, n'en reste pas moins valide. La composante générique de cette dénomination semble donc relever d'un jeu énonciatif qui instaurerait une connotation autobiographique au sein de la fiction, sans pour autant implanter un véritable discours personnel rattaché à l'auteure. Assia Djebar contourne ainsi les règles du pacte autobiographique en mettant au point un protocole nominal dans lequel le prénom générique institue un « Je » informel qui n'établit pas un pacte référentiel clairement autobiographique. Isma apparaît comme un actant fictionnel, au même titre que tous les autres protagonistes. Isma/le nom reste une instance narrative, un jeu d'ombres qui laisse entrevoir la figure de l'auteure sans qu'on puisse jamais affirmer sa présence.

[201] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Points essais », [1991], 2004, p. 293.

Or le pacte autobiographique repose avant tout sur le principe d'une identité assumée. Comme le note Carole Allamand,

> *Si un auteur vous raconte une histoire qui lui est arrivée en commençant par « j'avais un très bon ami auquel il est arrivé… […] » aurait-on toutes les raisons du monde de penser que l'histoire est la sienne, il n'en restera pas moins que le texte ainsi produit n'est pas une autobiographie.*[202]

Dans l'exemple cité par Carole Allamand, la ressemblance établie entre les deux histoires sera considérée comme secondaire et non constitutive d'une référence autobiographique. Car ce pacte référentiel ne donne pas la preuve de son extension au pacte lejeunien. On peut donc considérer, à partir de cet exemple, qu'en utilisant le nom d'Isma, l'écrivaine se démarque de l'instance narratrice. Elle se place dans le cadre de l'autofiction qui n'en demeure pas moins une méthode d'expression de soi. Isma peut donc se lire comme un voile du nom qui modalise l'indécision de l'auteure et la difficulté à s'accepter comme sujet autobiographique.

L'image qu'on pourrait se faire de l'auteure à travers ses récits est donc fluctuante, variable, sujette à de multiples interprétations. Tout se passe comme si elle déléguait sa voix à une instance indéterminée dans laquelle on peut l'entrevoir sans pour autant être sûr qu'elle est là.

« Isma-le nom » représente en quelque sorte une indétermination de la nomination, puisque celle-ci reste sur les marges : le prénom tout en nommant le personnage, maintient le flou dans la représentation. Il ramène à cette volonté constante, chez l'auteure, de préserver une sorte d'anonymat au centre de la nomination/représentation au féminin. Isma pourrait donc se lire comme un autre pseudonyme qui fait écran à l'identité féminine individualisée et prolonge cette culture de la parole voilée au sein du discours djebarien.

[202] Carole Allamand, *Le « Pacte » de Philippe Lejeune, ou l'autobiographie en théorie, édition critique et commentaires*, Paris, Honoré Champion, « Textes critiques français », 2018, p. 20.

Conclusion

Il est difficile de savoir si Assia Djebar a réellement envisagé d'écrire son autobiographie. Car sa position, au carrefour de deux traditions, a contribué à une écriture de soi encore tributaire des codes sociaux arabo-musulmans qui instaurent le soupçon autour de l'écriture du « Je ».

Néanmoins, il semble que la partie occidentale d'elle-même l'a amenée à une tentative d'expression de soi libérée, qui concrétiserait sa liberté à disposer d'elle-même.

La littérature reste le lieu où le corps peut enfin se représenter pour se confronter à tous les interdits. Se dire dans le « Je », raconter sa vie, équivaut à se montrer et à faire éclater les interdits intériorisés dès l'enfance. Le « Je » djebarien, s'il est souvent solidaire du « Nous », n'en reste pas moins masqué. L'écrivaine reste engoncée dans un certain nombre de principes de non-visibilité qui se traduisent, dans ses textes, par l'incapacité à s'exposer à visage découvert. Son autobiographie reste limitée à l'enfance ou aux déterminismes qui ont jalonné son parcours d'écrivaine et ne crée pas de lien référentiel fort.

On ne peut donc trancher en faveur d'une autobiographie de type occidental qui respecterait le pacte de Lejeune ; mais on pourrait néanmoins penser que l'écrivaine a conçu son discours comme une autobiographie orientale. Elle s'est ainsi engagée dans la voie tracée par les autobiographes orientaux tels qu'Ibn Khaldoun, pour inventer son propre mode générique et rester encore une fois à la marge, aux frontières entre deux traditions. Elle réaffirme ainsi les contours de l'hybridité dans laquelle son individualité a su composer entre ses diverses identités et son souhait de ne pas choisir entre deux facettes également constitutives de sa subjectivité.

L'autobiographie d'Assia Djebar n'est ni occidentale ni orientale, mais une union des deux qui représente parfaitement la singularité du sujet et son choix constant de rester aux frontières entre ses deux cultures. Ses récits sont ainsi traversés par une image d'elle-même qui joue, entre ombre et lumière, de ses représentations parfois disparates. Mais elle n'en détermine pas moins, pour ses lecteurs, un ethos qui lui permet de pressentir sa présence objective dans certains pans de l'énonciation.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le discours d'Assia Djebar est foisonnant et ouvre sur de multiples échos qui annoncent des mondes passionnants autant que divers. L'univers djebarien se construit sur l'articulation entre deux sociétés et la nécessité de transformer des modes de représentation pour marquer le passage déterminant d'une période de domination coloniale à une indépendance . Car cette transition historique demande, pour les Algériens, l'élaboration de nouveaux codes et la transformation de leur habitus traditionnel. À cette croisée des chemins, l'écrivaine algérienne, en tant qu'historienne, se caractérise par sa capacité d'observation et d'interprétation de tous les changements qui se mettent en place. Cela nécessite d'imaginer de nouvelles formes discursives qui doivent accompagner le passage au postcolonial pour rendre compte des changements et suivre le fil des mutations qui s'opèrent. Car, comme le remarque Dominique Maingueneau,

> *L'écrivain n'est pas une figure double qui aurait une part de lui engluée dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les étoiles mais une instance multiple qui se déploie - tout à la fois se structure et se disperse – à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, le lieu d'une création qui se nourrit du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société*.[1117]

Nous avons établi, pour mieux comprendre Assia Djebar et la manière dont elle s'inscrit dans le paysage littéraire de son époque, combien le choix d'un pseudonyme pouvait à lui seul révéler l'instant décisif de la naissance d'une vocation. Cette décision de changer de nom a déterminé, en cascade, un certain nombre d'autres choix, parfois inconscients, mais le plus souvent assumés. Cette étape informe déjà sur le caractère de l'écrivaine, car il s'agit de fait, de la construction d'une personnalité littéraire qui ébauche, à travers cette décision très personnelle, certaines qualités qui la caractérisent et qu'elle désire mettre en avant dans les modalités de son discours.

1117 Dominique Maingueneau, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *COnTEXTES/ 2006,* par.11, [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006. URL : http://journals.openedition.org/contextes/93 ; DOI : https://doi.org/10.4000/contextes.93, date de consultation : 10/2/2021.

On peut y voir déjà l'inébranlable volonté d'Assia-l'intransigeante de réparer l'injustice faite aux femmes de son pays, les invisibles, les silencieuses qu'elle espère faire sortir, grâce à ses mots, de leur enfermement.

Nous avons également pu constater combien l'ethos discursif, comme le nom d'auteur, a été l'objet d'une prise en charge très « calculée », qui révèle sa volonté de canaliser les analyse et les critiques autour de son œuvre. Ainsi, elle tente de ne laisser planer aucune ombre sur ses motivations et surtout, de donner une image positive d'elle-même. En établissant « son » langage de vérité, elle contextualise l'ensemble de son œuvre, et évite ainsi toutes les gloses qui donneraient une image imparfaite ou contradictoire de ses motivations. Ce faisant, elle affirme ses engagements féministes et remet en perspective l'ensemble de ses déterminismes littéraires.

Nous pouvons donc en conclure que la maîtrise de son image fait partie du projet féministe, car il ressort de l'analyse de son œuvre romanesque que ces considérations sont constamment dans ses pensées et qu'il est impossible d'étudier ses récits sans se placer dans cette perspective féminine ou féministe. Car celle-ci détermine toutes les thématiques à l'œuvre dans ses romans. De ce fait, l'expression de soi se fait tout naturellement dans ce sillage et ne peut en être dissociée. Le discours sur soi et l'identité sont en effet des thèmes omniprésents dans l'énonciation djebarienne. Il est d'ailleurs souvent compliqué de délimiter où commence le discours autobiographique et où il s'arrête, à cause du constant tangage entre le « Nous » et le « Je ».

Parler du discours d'Assia Djebar ne pouvait donc se faire sans poser au préalable quelques définitions du discours en tant que langage afin d'être mieux à même d'examiner ensuite les outils et les mécanismes à l'œuvre dans celui-ci.

Au carrefour entre le littéraire et l'oral, son expression romanesque met en œuvre ses propres outils discursifs qui seuls permettent de faire entendre la langue souterraine au cœur de l'écriture. Elle se réapproprie donc l'espace littéraire, subvertit les genres, transforme également la tessiture du français pour y nicher les sonorités de ses autres langues et les inviter à prendre place dans son imaginaire linguistique. C'est donc en reprenant la posture des conteuses arabes et des aïeules chargées de la transmission du passé que l'auteure parvient à retranscrire les mots de sa communauté. Les outils de cette oralité féminine se construisent et s'étoffent peu à peu au cours de l'œuvre et nous avons pu évaluer combien cette mise en abîme discursive prenait d'ampleur après le passage par le cinéma. Dans les romans de l'auteure, l'oralité est partie prenante du style.

Chaque référence au monde arabe et à l'univers du harem élabore une forme énonciative qui, en s'inspirant de la traduction , établit ses propres formes pour reconstituer le modèle.

Par ce dispositif qui inclut l'un dans l'autre, la trame romanesque établit d'autres repères qui ouvrent sur un nouveau mode d'expression, plus personnel, dans lequel on reconnaît les traces du métissage linguistique. Mais il faut concevoir celui-ci comme un apport exogène parfaitement maîtrisé pour faire advenir une union poétique qui joue de l'équilibre et de la cohésion des deux.

On a souvent insisté sur l'importance du cinéma dans la mise au point d'une esthétique personnelle chez l'auteure. Celle-ci a en effet longuement détaillé dans *Vaste est la prison* et dans *Ces voix qui m'assiègent* le rôle fondateur de cette expérience et son importance dans le renouvellement des formes discursives de ses récits. Nous remarquons néanmoins qu'il existe déjà dans *Les enfants du nouveau monde* et *Les alouettes naïves*, des indices formels qui laissent présager d'une recherche esthétique inspirée des médias audiovisuels. Ainsi, la forme théâtralisée des *Enfants du nouveau monde* suggère déjà ce passage ; tandis que dans *Les alouettes naïves,* les procédés de feed-back, le jeu des prolepses et analepses, ou encore les montages sonores ne sont pas sans rappeler le cinéma.

Ainsi, l'avènement d'une nation libre et indépendante a donc sans doute donné à la jeune écrivaine les moyens de tester d'autres modes d'expression artistiques et de parvenir, grâce à ces expériences, à une maturité nouvelle. Celle-ci se traduit par une nouvelle conception de l'écriture, plus transgressive, qui ose enfin la subversion des codes. Elle se place, dès lors, dans une optique d'exploration de formes nouvelles, plus propice pour inscrire les modalités d'une énonciation hybride, aux origines multilingues.

Le passage au postcolonial a révélé, en quelque sorte, Assia Djebar à elle-même et lui a fait prendre conscience de la nécessité d'exprimer clairement ses engagements. Car le contexte des indépendances, qui s'est fait dans l'espérance d'un monde meilleur et les rêves d'une nation à construire, a apporté très vite son lot de désillusions. C'est pourquoi elle a été rattrapée par un sentiment d'urgence qui l'a poussé à élaborer un mode d'expression personnel qui, en se détachant des normes instituées par le centre, serait plus à même de rendre compte des secousses d'un monde en mouvement.

Car l'indépendance de son pays remet en question une manière d'être en littérature et appelle à une autre révolution qui serait, celle-ci, plus subjective, et toucherait justement le rapport à la langue et à l'écriture. Ce moment-charnière est également, pour l'écrivaine, celui des grandes décisions et il aboutit à la césure qui lui permet de se poser toutes les questions sur sa vocation et sur son être en littérature. On peut en effet considérer que cette pause a été productrice dans le sens où tous les thèmes qui déjà semblaient en gestation dans les premiers romans vont, à partir de là, se déployer dans une cohérence parfaitement maîtrisée.

Ainsi, le thème des femmes prend le pas sur tous les autres sans pour autant les écarter. L'histoire et la mémoire sont alors étudiées en examinant ce versant jusqu'alors occulté, ce qui donne naissance à une nouvelle vision des évènements et élargit le panorama des représentations dans ce domaine. De la même façon, le problème linguistique qui, dans la nouvelle nation semble de plus en plus aigu, est traité sous un angle féministe tout en restant en rapport étroit avec l'histoire. En effet, le fonds dialectal oral est conservé par une mémoire qui en préserve l'intégrité. Mais ce canal de transmission est précarisée par l'absence d'écriture. L'écrivaine entreprend donc de fixer dans ses textes les paroles de ces femmes illettrées et leurs témoignages sur le passé. Ainsi, elle se donne le rôle d'intercesseuse pour la préservation de la langue et de la mémoire. En se dotant d'outils originaux pour féminiser l'expression littéraire, on peut considérer qu'Assia Djebar a ouvert, au Maghreb, le champ d'un nouveau genre littéraire, essentiellement porté par des femmes, à l'intention d'autres femmes. On comprend alors la place spéciale qu'elle détient dans cette littérature ; en tant que précurseuse, elle a tracé la voie d'une littérature féminine décomplexée qui a enfin pu s'établir en contournant toutes les formes d'interdit.

Car, écrit Jorge-Luis Borgès au sujet de « l'art poétique », « *[...] l'art ressemble à ce miroir qui soudain nous révèle notre propre visage* »[1118]. L'expression littéraire reste donc, comme l'affirme ce poète, le miroir d'une personnalité qui, en se mettant au service de sa communauté, se révèle et affirme les liens indéfectibles qui l'y attachent.

Dans ce processus, la perspective diachronique est essentielle. Il est apparu que, dans le premier cycle, l'auteure observe une mise à distance de sa propre subjectivité, signe de son refus de se laisser voir en tant que personne ; tandis que dans le second, qui est celui de la maturité, sa présence est prégnante, comme si elle avait enfin réussi à se dépêtrer de tous les tabous qui freinaient sa progression.

[1118] Jorge Luis Borgès, « Art poétique », *L'auteur*, Paris Gallimard, « L'imaginaire », traduit de l'espagnol par Roger Caillois, [1960], 1982, p. 196.

On voit ses choix s'affirmer, et sa voix s'élever pour protester contre tout ce qui va mal dans la société. L'indépendance de l'Algérie a donc réitéré un besoin de liberté, et une affirmation du sujet. L'énonciation devient ainsi le lieu où tous les discours se mettent en place et progressent pour lui permettre de se trouver. La fiction devient le miroir d'une vérité qui laisse enfin de la place pour une parole féminine haute et claire qui se dégage des voiles dans lesquelles elle était engoncée.

On dit souvent que l'écriture djebarienne est une écriture palimpseste ; l'auteure gratte toujours à la recherche du sens caché, de la parole empêchée, et de tout ce qui d'une façon ou d'une autre, tient lieu de voile et de mode d'oblitération. En examinant les ressorts de l'oralité, elle découvre l'importance du passé dans les représentations féminines. Mais à l'inverse, elle constate qu'une histoire qui entend s'écrire en se passant d'une partie de ses traces ne peut s'exprimer clairement. Car les femmes sont porteuses de la mémoire du groupe et leur parole est toujours en danger d'effacement. L'écriture du passé s'inscrit ainsi comme un mode d'engagement destiné à protéger ses soeurs et à leur restituer une place dans la transmission mémorielle.

Ce nouveau point de vue sur l'histoire l'entraine vers un autre combats qui se place au carrefour entre les représentations de l'oralité et celles du passé. Il s'agit en effet d'un engagement pour la reconnaissance de toutes les langues qui ont construit l'identité algérienne et plus particulièrement, la langue berbère qui continue de lutter pour son statut. Dans la trame de ses récits, on perçoit sans cesse son ambition de donner forme, dans l'énonciation, au grouillement souterrain des langues sans écriture qui demandent à s'exprimer et à sortir de leur enfermement.

Car la construction de l'être hybride ne peut s'épanouir à l'ombre des conflits sans tenter de les résoudre et suppose un langage clair qui définisse les bases de son émergence. L'écrivaine dresse donc un panorama de toutes les langues algériennes et retrace leurs parcours, afin de porter haut et fort une parole qui réclame leur maintien sur la scène algérienne. La mise en contexte qu'elle entreprend devient un mode de résistance et affirme, à la fois son soutien à la minorité berbère, et son opposition à l'effacement programmé du multilinguisme algérien.

La dimension polémique des romans de l'auteure ne fait donc aucun doute et se poursuit dans une évolution diachronique, portée par un contexte politique et social qui la pousse à faire entendre une voix dissidente.

Si elle ne prend pas officiellement parti et ne donne pas un tour politique et pamphlétaire à ses histoires, il n'en demeure pas moins qu'elle participe à la vie publique en portant, à travers ses fictions, la contradiction aux pouvoirs en place. On peut ainsi suivre dans notre corpus la progression d'un contre-discours argumenté de manière claire et documentée qui vient s'opposer aux stéréotypes institutionnalisés.

Elle crée ainsi la controverse au sujet des thèmes qui agitent la société, et marque son soutien aux intellectuels et aux femmes, les deux catégories sociales les plus visées par la violence islamiste. Il en ressort que ses œuvres révèlent avant tout sa volonté de rester au plus près de la vérité.

La fiction reste donc un mode d'expression qui loin de s'extraire du contexte historique, politique et social, confirme une vision objective d'une actualité très riche qui demande à être mise à distance pour révéler ses ambiguïtés.

Assia Djebar s'attache ainsi à ouvrir le dialogue en établissant d'autres règles qui, au lieu de maintenir les Algériens sous l'influence d'une idéologie basée sur le nationalisme et la guerre, débloquent le champ de l'histoire. Elle y parvient en actualisant les modes de relecture du passé ; en racontant l'histoire, elle interroge le présent et ouvre le champ des possibles. Dans une Algérie en crise, elle donne à réfléchir et demande à ses lecteurs de la suivre pour examiner les causes de la crise qu'ils subissent. Comme le constate Hafid Gafaïti, elle apporte « *une contribution significative à une nouvelle représentation des Algériens par eux-mêmes et pour eux-mêmes, ainsi que des autres, et de leurs rapports avec les autres [...]* »[1119].

En réponse à la question posée au départ de savoir si le discours djebarien entrait dans la catégorie d'une littérature de combat, nous pouvons donc considérer que l'écrivaine est impliquée sans pour autant s'engager. Car la nature de son engagement ne comprend pas de connotation politique au sens partisan du terme, et reflète simplement, dès ses premiers récits, les doutes et les inquiétudes d'une citoyenne très attentive au devenir de son pays.

De même, la romancière ne s'inscrit pas dans la continuité d'une symbolique de femme-Algérie mise à l'honneur par Kateb Yacine. Chez elle, le texte littéraire met au premier plan les contours d'une Algérie-femme dont la voix doit s'ouvrir au monde et se révéler. Sa parole redessine les formes d'une expression sexuée balbutiante qui se met en place peu à peu, au fil des années, et se veut le miroir de l'évolution du Maghreb arabe. De ce fait son regard sur la société offre à celle-ci une confrontation au vrai, même s'il s'agit de fiction ; car il affirme l'engagement éthique d'un sujet libre.

[1119] Hafid Gafaïti, *La diasporisation de la littérature postcoloniale, op. cit.*, p. 152.

L'artiste ne se soumet pas, n'obéit pas aux injonctions et parvient ainsi à dépasser toutes les formes d'oppression qui auraient pu empêcher sa parole d'émerger. Il donne à la société une représentation fiable d'elle-même à un moment donné de son histoire et peut devenir, de ce fait, un levier pour accélérer la prise de conscience citoyenne qui rend le changement possible

C'est grâce à cette insoumission que l'auteure accède à une autonomie qui enfin l'autorise à se montrer et à parler d'elle-même. Cette étape représente pour elle l'aboutissement d'un long combat contre les tabous sociaux. Elle marque l'ultime réussite d'une femme qui a réussi à faire éclater les derniers verrous qui la maintenaient dans l'espace psychologique du harem.

Néanmoins, l'auteure garde encore par-devers elle une petite part de pudeur arabe qui bride l'exposition totale de soi. Ses récits ne peuvent se lire comme une véritable autobiographie, mais révèlent la part de subjectivité qu'elle a choisi d'exposer. Le passage vers le postcolonial a joué, chez elle, un rôle majeur marqué par le renouvellement des formes discursives, l'explosion des modèles génériques et la fixation, dans l'énonciation, de codes verbaux revisités. Les textes littéraires sont alors réinventés, remaniés pour rester au plus près de la nouvelle donne qui autorise enfin le langage à se démarquer des règles du centre métropolitain. Chez l'écrivaine algérienne, l'énonciation se libère contourne les règles et institue ses propres lois pour donner à voir une réalité qui est la sienne et qui demande à prendre quelques libertés avec les cadres instituées.

Dans notre travail, nous avons donc tenté d'établir la corrélation entre sa personnalité très forte et son besoin de secouer les règles pour se réinventer. La seconde partie s'est donc basée sur la manière dont le langage avait trouvé ses outils pour donner à voir et à entendre ce qui restait jusqu'alors imperceptible ; d'autres langues, d'autres modes d'expression liés à la fois à l'oralité et aux femmes. Car chez Assia Djebar, l'un ne va pas sans l'autre et elle se devait de trouver la forme qui lui permettrait de conjuguer tous les sujets sans en dévoyer le sens. La féminisation du discours a donc été le vecteur d'un remodelage discursif qui a établi un maillage très serré entre les thèmes de façon à ce qu'on ne puisse plus les distinguer l'un de l'autre.

À cela s'est rajoutée la composante agonique qui a été traitée dans la seconde partie et qui est venue compléter la portée de ces premières thématiques. Les romans de l'auteure ne se limitent pas à décrire une société, sa langue et ses évolutions.

Ils apportent également une évaluation critique qui décortique les mécanismes sociaux et politiques de cette nouvelle nation pour relever les avancées, pointer les échecs, en espérant donner à réfléchir et participer à faire évoluer les mentalités. Car *« le rêve d'un homme [ou d'une femme] fait partie de la mémoire de tous »*[1120], écrit Jorge-Luis Borgès dans *L'auteur*. Pour elle, le rêve d'écriture a été porté par l'ambition de participer, par sa plume, à l'avènement d'un nouveau monde dans lequel les femmes pourraient s'exprimer. En tant qu'écrivaine, elle a donc poursuivi cet idéal et participé à faire changer son monde. En parlant des femmes, elle a montré, malgré toutes ses réticences, sa propre image. Elle a également porté, à travers ses textes, une vision de l'Histoire qui redonnait à celle-ci tout son sens. Car cette discipline est venue soutenir, à l'intérieur du texte littéraire, la lutte pour le multilinguisme et la reconnaissance de l'idiome de ses ancêtres.

Assia Djebar a eu pour rêve de rendre les femmes libres, de réhabiliter une mémoire ancienne et une langue en danger. À l'examen de son discours, et en regardant le monde de la littérature maghrébine, on peut constater qu'elle a ouvert le champ des possibles dans tous ces domaines, et que, certainement, elle est inscrite dans la mémoire littéraire des écrivaines et écrivains maghrébins d'aujourd'hui.

[1120] Jorge -Luis Borgès, « Martin Fierro *», L'auteur, op. cit.*, p. 71.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Les enfants du nouveau monde, Paris, Points, « Signatures Points », [1962*,* Julliard], 2012.

Les alouettes naïves, Paris, Acte sud, [1967, Julliard,], 1997.

Vaste est la prison, Paris, Albin Michel, « Le livre de poche », [1995], 2002.

La femme sans sépulture, Paris, Albin Michel, « Le livre de poche », 2002.

Corpus secondaire

La soif, Paris, [1957, Julliard], Alger, Barzakh, 2018.

Les impatients, Paris, Julliard, 1958.

Femmes d'Alger dans leur appartement, Paris, Le livre de poche, [1980, Antoinette Fouque], 2004.

L'amour, la fantasia, Paris, Le livre de poche, [1985*,* Lattès, ENAL], 2001.

Ombre sultane, Paris, Le livre de poche, [1987, Lattès], 2008.

Loin de Médine, Paris, Le livre de poche, [1991, Albin Michel], 1997.

Le blanc de l'Algérie, Paris, Le livre de poche, [1995, Albin Michel], 2002.

Oran langue morte, Paris, Actes Sud, « Babel », [1997], 2001.

Les nuits de Strasbourg, Paris, Actes sud, « Babel », [1997, Albin Michel], 2003.

Ces voix qui m'assiègent… En marge de ma francophonie, Paris, Albin Michel, [1999], 2009.

La disparition de la langue française, Paris, Le livre de poche, « Littérature et documents », [2003, Albin Michel], 2006.

Nulle part dans la maison de mon père, Paris, Actes sud, « Babel noir », [2007, Fayard], 2010.

Thèse

Le roman maghrébin francophone, entre les langues, entre les cultures : quarante ans d'un parcours, Assia Djebar, 1957-1987, thèse soutenue à l'Université Paul Valéry, Montpellier III, le 2 avril 1999, sous la direction de Jeanne-Marie Clerc.

Films

La nouba des femmes du mont Chenoua, 1978.

La zerda ou les chants de l'oubli, 1982.

Discours d'Assia Djebar

Discours de Francfort pour la remise du prix de la paix, octobre 2000. *Assia Djebar, SER/Études,* vol. 395, n°9, 2001, p. 235-246.

Discours de réception à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 27 mai 2000, Le bulletin de l'ARLLFB, Tome LXXVIII, n°1-2-3-4, Année 2000.

Discours de réception à l'Académie française, Paris, 16 juin 2005, https://www.academie-française.fr.

Autres œuvres : romans

ADIMI Kaoutar, *Nos richesses,* Blida, Algérie, Barzakh, 2004.

BOURAOUI Nina, *La voyeuse interdite,* Paris, Folio, 1991.

CAMUS Albert, *Le premier homme,* Paris, Gallimard, 1994.

CIXOUS Hélène, *Le livre de Prométhéa*, Paris, Gallimard, 1983.

DIB Mohammed*, La grande maison,* Paris, Seuil, [1952], 2005.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

KHATIBI Abdelkébir, *Amour bilingue*, Casablanca, Maroc, Eddif,1983.

KHATIBI Abdelkébir, *La mémoire tatouée,* Paris, Denoël, 2002.

KOUROUMA Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2002.

LABOU TANTSI Soni, *L'ante-peuple,* Paris, Seuil, 1983.

KATEB Yacine, *Nedjma,* Paris, Seuil, « Points », [1956], 2004.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu. Tome I, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, NRF, [1938], 1992.

MIMOUNI Rachid, *Le fleuve détourné,*Paris, Laffont, 1982.

BEY Maïssa, *Cette fille-là,* Paris, Éditions de l'Aube, 2009.

GLISSANT Édouard, préface à CHAMOISEAU Patrick, *Solibo le magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.

Articles, entretiens et interviews

ARNHOLDT Barbara, « Autour *L'amour, la fantasia*, et *Ombre sultane* », juin 1988, *Cahiers d'Études Maghrébines, Spécial Assia Djebar,* n°14, Cologne, Lucette Heller-Goldenberg (dir.), 2000, p. 35-38. Entretien.

ARNHOLD Barbara, « À propos de *Vaste est la prison* », 7 juin 1999, *Cahiers d'Études Maghrébines, Spécial Assia Djebar,* n°14 , Cologne, Lucette Heller-Goldenberg (dir.), 2000, p. 77-82. Entretien.

« Le romancier dans la cité arabe », *Europe*, 46°année, n°474, octobre 1968, p. 118-119. Article.

BENESTI-SROKA Ghila, *La parole métèque : le magazine du renouveau féministe*, Montréal, 1982. Interview.

BENJELLOUN Tahar, « Nos mères n'avaient pas conscience du dehors », Paris, *Le Monde*, 29 mai 1987, p. 10, Entretien.

BERRADA Hamid, « L'écrivaine évoque, dans son dernier livre, son adolescence et sa tentative de suicide », Paris, *Jeune Afrique*, 31 mars 2008. Entretien.

BERRADA-SMAOUI Samia, « Comment travaillent les écrivains », (propos recueillis par.), Paris, *Jeune Afrique* n°1255, juin 1984. Article.

CALLE-GRUBER Mireille (dir.), *Assia Djebar, Andrée Chedid et Mireille Calle-Gruber*, *Assia Djebar, nomade entre les murs…pour une poétique transfrontalière,* Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 100-106. Dialogues.

GAUVIN Lise, Entretien avec Assia Djebar, « Territoires des langues », *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. *Entretiens*, Paris, Karthala, 2009, pp. 17-34.

HELLER Michel, « Conversation avec Assia Djebar », Cologne, Lucette Heller-Goldenberg (dir.), 12/5/1988, *Cahiers d'études maghrébines,* n°2, mai 1990. Entretien.

MORTIMER Mildred, « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien », *Research in African Literatures*, vol. 19, n°2, 1988, p. 197–205. JSTOR, www.jstor.org/stable/3819447, date de consultation : 28/6/2020. Entretien.

Études critiques autour de l’œuvre d’Assia Djebar

ASHOLT Wolfgang, CALLE-GRUBER Mireille, COMBE Dominique (dir.), *Assia Djebar. Littérature et transmission*, Paris, Colloque de Cerisy, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

ASHOLT Wolfgang et GAUVIN Lise (dir.), *Assia Djebar et la transgression des limites linguistiques, littéraires et culturelles,* Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2017.

CALARGÉ Carla et VIALET Michèle (dir.), *Assia Djebar, écrivaine entre deux rives*, *Cincinnati Romance Review*, Université de Cincinnati, USA, Volume 31, 2011.

CALLE-GRUBER Mireille et CIXOUS Hélène, *Au théâtre, au cinéma, au féminin, avec la participation de Assia Djebar, Ariane Mnouchkine et Daniel Mesguich, (*Textes réunis et présentés par.)*,* Paris, L’Harmattan, « Trait d’union », 2001.

CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l’écriture*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

CALLE-GRUBER Mireille, (Collectif.), *Assia Djebar, nomade entre les murs… Pour une poétique transfrontalière,* Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.

CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djebar*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères/ADPF, 2006.

CHARLES Aline, *Écrire le voile, Réponse aux discours colonial et patriarcal dans les œuvres d’Évelyne Accad et Assia Djebar,* Paris, L’Harmattan, « Espaces littéraires », 2020.

CHIKHI Beïda, *Les romans d’Assia Djebar*, Alger, OPU, 1990.

CLERC Jeanne-Marie, *Assia Djebar, Écrire, Transgresser, Résister,* Paris, L’Harmattan, « Classiques pour demain », 2001.

DÉJEUX Jean, *Assia Djebar, romancière algérienne, cinéaste arabe,* Sherbrook, Canada, Éditions Naaman, 1984.

FISHER Dominique, *Écrire l’urgence, Assia Djebar et Tahar Djaout,* Paris, L’Harmattan, 2007.

GAFAÏTI Hafid, *La Diasporisation de la littérature Post-coloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, Paris, L’Harmattan, « Critiques littéraires », 2006.

HELLER-GOLDENBERG Lucette (dir.), *Cahiers d’Études Maghrébines, spécial Maghreb au féminin, dossier Assia Djebar*, Cologne, 1990.

HORNUNG Alfred et RUHE Ernst-Peter (dir.), *Post- colonialisme et autobiographie, Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin,* Amsterdam, Rodopi, 2004.

HUSUNG Kirsten, *Hybridité et genre chez Assia Djebar et Nina Bouraoui,* Paris, L’Harmattan, 2004.

IVANTCHEVA-MERJANSKA Irène, *Écrire dans la langue de l'autre, Assia Djebar, Julia Kristéva*, Paris, L'Harmattan, 2015.
MILO Giuliva, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djebar*, Bruxelles, Peter Lang, 2007.
NAHLOVSKY Anne-Marie, *La femme au livre : les écrivaines algériennes de langue française,* Paris, L'Harmattan, 2010.
NIANG Sada (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique Francophone*, *Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, « Images plurielles », 1996.
REDOUANE Najib et BENAYOUN- SZMIDT Yvette (dir.), *Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, « Autour des écrivains maghrébins », 2008.
REGAÏEG Najiba, *De l'autobiographie à la fiction, ou le Je(u) de l'écriture dans l'œuvre d'Assia Djebar,* Sfax, Tunisie, CAEU Med Ali Éditions, 2004.
ROCCA Anna, *Assia Djebar. Le corps invisible : voir sans être vue*, Paris-Budapest, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2005.
KIAN Soheila, *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar, les traversées des frontières,* Paris, L'Harmattan, 2009.

Chapitres d'ouvrages

BARTHELEMEBS-RAGUIN Hélène, « Assia Djebar, « diseuse », « conteuse », « parleuse », pour une scénographie de l'auteure », *L'Algérie sous la plume d'Assia Djebar, Histoire d'un écrivain, histoire d'un peuple*, Actes du colloque de l'Université de Cagliari, DOTOLI Giovanni, CANU-FAURÉ Claudia, SALVAGGIO Mario (dir.), 5-6 février 2006, p. 273-287.
BENHAÏM André, « Pas à pas : l'œuvre vagabonde d'Assia Djebar », *Nomadisme des romancières contemporaines de langue française*, LASSERRE Audrey et SIMON Anne (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008. p. 185-198.
BENSMAÏA Réda, « La nouba des femmes du mont Chenoua : introduction à l'œuvre fragmentale cinématographique », NIANG Sada (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique Francophone, Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 161-177.
CALLE-GRUBER Mireille, « Femmes en Islam. *Loin de Médine* », *Femmes et tradition du Livre,* textes réunis par CAZALÉ-BÉRARD Claude et LEROUSSEAU Andrée, Lille, Claude Cazalé-Bérard et Andrée Lerousseau éditeurs, 2006, p. 113-123.

CROSTA Suzanne, « Stratégie de subversion et de libération. L'inscription et les enjeux de l'auditif et du visuel chez Assia Djebar et Ousmane Sembène », *Littérature et cinéma en Afrique Francophone*, *Ousmane Sembène et Assia Djebar,* NiANG Sada (dir.), Paris, L'Harmattan, 1996. p. 49-81.

GAFAÏTI Hafid, « L'écriture d'Assia Djebar : De l'expatriation à la transnation », *D'une rive à l'autre ou la liberté d'écrire, Assia Djebar, Cincinnati Romance Review 31*, Université de Cincinnati, USA, 2011, p. 75-85.

GAFAÏTI Hafid, « L'autobiographie plurielle», *Postcolonialisme et autobiographie,* HORNUNG Alfred et RUHE Enstpeter, Amsterdam, Rodopi, 2004. p. 149-160.

HANNOUCHE Dalila, « Les pouvoirs de la lecture, trois textes d'Assia Djebar », *Assia Djebar,* REDOUANE Najib et BENAYOUN-SZMIDT Yvette (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008. p. 341-355.

LAGHOUATI Sofiane, « Assia Djebar, quand l'écriture est une route à ouvrir, un territoire entre les langues », *Assia Djebar, Littérature et transmission*, ASHOLT Wolfgang, CALLE-GRUBER Mireille et COMBE Dominique (dir.), Colloque de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 107-115.

LIONNET Françoise*, « Ces voix au fil de soi(e). Le détour poétique », Assia Djebar, Littérature et transmission,* ASHOLT Wolfgang, CALLE-GRUBER Mireille, COMBE Dominique (dir.), Paris*,* Colloque de Cerisy, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. p. 104 -116.

NIANG Sada, « Langue, cinéma et création littéraire chez Ousmane Sembène et Assia Djebar », NIANG Sada (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique Francophone, Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 98-109.

SOARÈS Vera-Lucia, « Silences dévoilés. Femme, histoire et politique dans l'écriture d'Assia Djebar », *Algérie, nouvelles écritures,* BONN Charles, REDOUANE Najib et BENAYOUN-SZMIDT Yvette (dir.), Paris, L'Harmattan, « Études littéraires maghrébines », n°15, 2001, p. 201-208.

SCHYN Désirée, « Une guerre peut en cacher une autre, la mémoire multidirectionnelle chez Assia Djebar et Maïssa Bey », *Algérie d'une guerre à l'autre,* BRUN Catherine, Paris, Éd. Catherine Brun, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014. p. 53–67.

VIALET Michèle, « La nuit de la langue perdue. Défaite et legs de la mère dans *Vaste est la prison* d'Assia Djebar », VIALET Michèle et CALARGÉ Carla, *D'une rive à l'autre ou la liberté d'écrire, Assia Djebar, Cincinnati Romance Review 31*, Université de Cincinnati, USA, 2011, p. 35-56.

VIALET Michèle, « Filles et mères dans *Vaste est la Prison* : un ethos de survie », *Assia Djebar, nomade entre les murs...pour une poétique transfrontalière,* CALLE-GRUBER Mireille (dir.), Paris, Maisonneuve-Larose, 2005. p. 245-255.
WAHBI Hassan, « La lumière de soi, la figure de l'auteur chez Assia Djebar, *Algérie nouvelles écritures*, BONN Charles, REDOUANE Najib et BENAYOUN-SMIDT Yvette (dir.) Paris, L'Harmattan, 2002, p. 241-251.

Articles

AAS- ROUXPARIS Nicole, « La Femme-oiseau de la Mosaïque : Image et chant dans *La Femme sans sépulture* d'Assia Djebar », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 19, n°2, 2004, p. 97-108. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25701854, date de consultation : 2/02/2021.
ALI- BENALI Zineb, « Entre voix et corps, Histoire de soi, histoire des siens », prix du roi Fayçal, Paris, Institut du monde arabe, 2001.
ALI Nancy, « Assia Djebar et la réécriture de l'histoire au féminin », *Multilinguales* [En ligne], 6 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, URL : http://journals.openedition.org/multilinguales/835, date de consultation : 05/ 7/2018.
BARTHELEMBS Hélène, « Voie littéraire et cinématographique chez Assia Djebar », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2013.
BEDJAOUI Ahmed, « « Quand le verbe devient action », Assia Djebar, l'écriture, le cinéma », *Kalim* n° 1, Revue semestrielle de l'université Alger 2, février 2015, p.142-143.
BENHAÏM André. « Écouter-voir (ou l'autre vie). Autour de *La nouba* d'Assia Djebar », *French Forum,* vol. 35, n°2-3, 2010, p. 1-15. Gale Academic Onefile, date de consultation : 16/10/19.
BRUN Catherine, « Assia Djebar, Jalons pour l'itinéraire d'un « JE-NOUS », *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre, 2016, p. 915-934.
CALLE-GRUBER Mireille, « À la table d'hôte des langues, littératures et émancipation ; sur Assia Djebar », *Cincinnati Review 31*, Université de Cincinnati, USA, 2011, p. 9-19, date de consultation : 15/4/2018.
CHAULET-ACHOUR Christiane, « Assia Djebar, symbole d'une rencontre culturelle entre deux *rives », Site de Christiane Chaulet-Achour*, date de consultation : 15/1/2019.
CHAULET-ACHOUR Christiane, « Assia Djebar, quelques questions au parcours de l'écrivaine », *Numéro spécial de la revue CELAAN consacré à Assia Djebar*, « Hommage à Assia Djebar : Sortir de la marge et du harem », 2015.

CLERC Jeanne-Marie, « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebar », *Fabula-LhT*, n°2, décembre 2006, URL : http://www.fabula.org/lht/index.php?id=748, date de consultation : 23/4/2018.
GAUVIN Lise, « Statut de la parole et traversée des langues chez Assia Djebar », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 7 | 2016, mis en ligne le 31 mai 2016, URL : http://journals.openedition.org/carnets/908 ; DOI : https://doi.org/10.4000/carnets.908, date de consultation : 28/6/2020.
HARCHI Kaoutar, « Le paradigme féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar », *Littératures* [En ligne], 73 | 2015, mis en ligne le 30 mai 2016, URL : http://journals.openedition.org/litteratures/431 ; DOI : https://doi.org/10.4000/litteratures.431, date de consultation :16/9/2021.
HORVATH Miléna, « Des cris à l'écrit : l'écriture de l'entre-deux dans les romans d'Assia Djebar », *Verbum,* n°2, Budapest, 2001, p. 463-472.
HUSUNG Kirsten, « La francophonie comme lieu interstitiel d'une écriture d'hybridation, l'exemple d'Assia Djebar», *Nordic Journal of Francophone Studies/ Revue Nordique Des Études Francophones,* 29 mai 2018, 1(1), 53–61. DOI: http://doi.org/10.16993/rnef.4, date de consultation : 15/5/2021.
KALLEL Monia, « Sand et Djebar : sur la voie (voix) de Schehérazade », *Études littéraires*, Vol. 42, n°1, 2011, p. 129-144, Diffusion numérique : 22 décembre 2011, https://id.erudit.org/iderudit/1007177ar https://doi.org/10.7202/1007177ar, date de consultation : 3/6/ 2020.
KOUCHKAR-FERCHOULI Fatma-Zohra, « La traduction chez Assia Djebar : un moyen de revitalisation du parler féminin arabe », Alger, École Nationale Supérieure de Sciences Politiques, Isat-al.org/…/la traductionchezassia djebar, date de consultation : 16/8/2019.
LAGHOUATI Sofiane, « Écrire à perte de soi(s) … Dissémination des identités narratives : autobiographies et pseudonymie dans l'œuvre d'Assia Djebar et d'Abdelkébir Khatibi », *Les Lettres romanes*, vol. 64, Janvier 2010, p. 281-296.
LAGHOUATI Sofiane « Les je(ux) de partition d'Assia Djebar : un Quatuor algérien pour corps féminins », *Tangence*, (103), p. 31-56. https//doi. Org/ 10.7202/1024070ar, date de consultation : 20/4/2019.
MESSAGER Serge, « Assia Djebar, de l'écriture au cinéma », *Literator 21(3)* novembre 2000, p. 109-121, date de consultation, 4/2/2021.

MILKOVITCH-RIOUX Catherine, « De la fiction au discours : écritures agoniques de l'histoire algérienne », *L'Algérie sous la plume d'Assia Djebar. Histoire d'une écrivaine, histoire d'un peuple* DOTOLI Giovanni, CANU-FAURÉ Claudia, SALVAGGIO Mario (dir.), Rome, Edizioni Universitarie Romane, 2016, p. 67-85. ⟨http://shop.eurom.it/it/voix-de-la-mediterranee-voci-dal-mediterraneo/462-l-algerie-sous-la-plume-d-assia-djebar-histoire-d-une-ecrivaine-9788860222923.html?search_query=algerie&results=1⟩. ⟨hal-01323769⟩, date de consultation : 4/2/2017.

NYSSEN Hubert, *Discours de réception de Madame Assia Djebar à l'Académie Royale de Langue et Littérature Françaises de Belgique*, 27 mai 2000, https://www.hubertnyssen.com.

SCHYN Désirée, « Le butin de guerre et la tunique de Nessus, Traduire le rapport au français chez Malika Mokadem et Assia Djebar », p. 31-47. *Cadernos de Traduçâo*, Université federale de Santa Catarina, Brésil, https://doi.org/10.5007/2175-7968.2009v2n24p31, date de consultation : 15/1/2018.

Autour de la littérature maghrébine et de la francophonie

AHNOUCH Fatima, *Abdelkébir Khatibi, La langue, la mémoire et le corps*, Paris, L'Harmattan, 2004.

AGAR-MENDOUSSE Trudy, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2006.

ARNAUD Jacqueline, *Kateb Yacine, L'Œuvre en fragments, Inédits littéraires et textes retrouvés*, *rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud*, Paris, Sindbad, 1986.

BONN Charles, GARNIER Xavier et LECARME Jacques (dir.), *Littératures francophones,* tome 1 : *Le roman,* Paris, Hatier/ AUPELF, 1997.

BONN Charles, REDOUANE Najib et BENHAYOUN-SZMIDT Yvette, *Algérie : nouvelles écritures,* Paris, L'Harmattan, « Études littéraires maghrébines », n°15, 2001.

BOUHADIBA Abdelwahab, *La sexualité en islam*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

BOUHADIBA Abdelwahab, *L'imaginaire maghrébin*, Tunis, Cérès, 1994.

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal,* Paris, Présence africaine, [1939], 1983.

CHAMOISEAU Patrick, BARNABÉ Jean et CONFIANT Raphael, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

CHAMOISEAU Patrick, *Écrire en pays dominé,* Paris, Gallimard, 1997.

CHEBEL Malek, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF,1984.

CHEBEL Malek, *L'imaginaire arabo-musulman,* Paris, PUF, 2013.

CHEVRIER Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire,* Aix-en-Provence, Édisud, 2006.

CHIKHI Beïda, *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmatan, « Critiques littéraires », 1997.

CHIKHI Beïda, *Les romans, entre histoire et fantaisie,* Alger, OPU, 2002.

CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes, Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 2010.

COMBE Dominique, *Poétiques françaises francophones,* Paris, Hachette, 1995.

DÉJEUX Jean, *Mohammed Dib, écrivain algérien, S*herbrooke, Canada, Naaman, 1977.

DÉJEUX Jean, *Littératures maghrébines de langue française. Introduction générale et auteurs, S*herbrooke, Canada, Naaman, 1978.

DÉJEUX Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb,* Paris, Karthala, 1994.

FANON Frantz*, Peau noire, masques blancs, Œuvres*, Paris, La Découverte, [1952], 2011.

FANON Frantz, *L'an V de la révolution algérienne*, *Œuvres*, Paris, La Découverte, [1959], 2011.

GAFAÏTI Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité,* Paris, Denoël, 1987.

GAFAÏTI Hafid, *Les femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et texte,* Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1996.

GAFAÏTI Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale,* Paris, L'Harmattan, 2005.

GARNIER Xavier et ZOBERMANN Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, P.U. Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2006

GAUVIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.

GAUVIN Lise (dir.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle,* Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 1999.

GAUVIN Lise, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics,* Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2007.

GRANDGUILLAUME Gilbert, *arabisation et politique linguistique au Maghreb,* Paris, Maisonneuve et Larose, « Islam d'hier et d'aujourd'hui », 1983.

JOUBERT Jean-Louis et LECARME Jacques, *Littératures francophones. Anthologie,* Paris, Nathan/ACCT, 1992,

HARCHI Kaoutar, *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne*, *des écrivains à l'épreuve,* Paris, Pauvert, 2016.

HORNUNG Alfred et RUHE Ernst Peter, *Postcolonialisme et autobiographie,* Amsterdam, Éditions Rodopi, 2004.

IBRAHIM-LAMROUS Lila et MILKOVITCH-RIOUX Catherine (dir.), *Regards croisés sur la guerre d'Algérie,* Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2007.

KASSAB-CHARFI Samia et BAHI Mohamed (dir.), *Mémoires et imaginaires du Maghreb et de la Caraïbe,* Paris, Honoré Champion, 2013.

KHATIBI Abdelkébir, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968.

KHATIBI Abdelkébir, *Francophonie et idiome littéraire*, Édition- diffusion Al Kalam, Rabat, pas de date de publication.

KHATIBI Abdelkébir, *Le Scribe et son ombre*, Paris, La Différence, 2008

MATTHIEU-JOB Martine, *L'entredire francophone,* (textes réunis et présentés par l'auteur.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.

MILKOVITCH-RIOUX Catherine, *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, Paris, Buchet-Chastel, 2012.

MERNISSI Fatema, *Rêves de femme. Une enfance au harem*, Casablanca, Le Fennec, 1997, Paris, Albin Michel, 1998.

MERNISSI Fatema, *Le harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001.

MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, « Écritures francophones », 1999.

MOURA Jean-Marc et BESSIÈRE Jean, *Littératures postcoloniales et francophonie*, (Textes réunis par.), Paris, Honoré Champion, « Colloques », 2001.

NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, Le Maghreb*, Paris, Belin, « Belin Sup Lettres », 1996.

REDOUANE Najib et BENAYOUN- SZMIDT Yvette (dir.), *Singularité et pluralité de la francophonie littéraire du Maghreb,* Paris, L'Harmattan, 2017.

RODRIGUEZ- ANTONIOTTI Gretta, *Sony Labou Tantsi, Encre, sueur, salive, sang : textes critiques*, Paris, Seuil, 2015.

ROSELLO Mireille, *Encontres méditerranéennes, Littératures et cultures France-Maghreb,* Paris, L'Harmattan, 2006.

SEGARRA Marta, *Leur pesant de poudre,* Paris, Karthala, 1997.
SEGARRA Marta, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb,* Paris, Karthala, 2010.
SCHYN Désirée, *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne contemporaine,* Paris, L'Harmattan, 2012.
SOUKEHAL Rabah, *Le roman algérien de langue française (1950, 1990),* Paris, Publisud, 2003.
SUBLET Jacqueline, *Le voile du nom*, *essai sur le nom propre arabe*, Paris, PUF, 1991.
TORO (de) Alfonso et BONN Charles, *Le Maghreb, writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines,* Zurich, Georg Olms, « Passages », 2009.

Chapitres d'ouvrages

BAHRI Deepika, « Le féminisme dans/et le postcolonialisme », *Penser le postcolonial,* Paris, Éditions Amsterdam, LAZARUS Neil (dir.), 2006, p. 27-54.
BENSMAÏA Réda, « Traduire ou « blanchir » la langue, Amour bilingue d'Abdelkébir Khatibi », *Imaginaires de l'autre, Khatibi et la mémoire littéraire*, BUCI-GLUCKSMANN Christine, RAYBAUD Antoine, Collectif, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 133-160.
CALLE-GRUBER Mireille, « Algérie à plus d'une langue », *Études littéraires*, Volume 33, n°3, automne 2001, p. 7-10, Présentation.
BIRON-COHEN Cynthia , « Interrogation existentielle d'Yvette Z'Graggen, une écrivaine engagée », *Écrire en francophonie, une prise de pouvoir,* Revue Études de lettres, Université de Lausanne, Christine Lequellec Cottier et Daniel Maggetti (éd.), « Études de lettres », 2008, p. 149-162.
CHAMOISEAU Patrick, « Le dernier coup de dent d'un voleur de banane », *Écrire la « parole de nuit » : La nouvelle littérature antillaise*, LUDWIG Ralph (dir.), Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1994, p. 156-157.
CHAULET-ACHOUR Christiane, « Écrits d'Algériennes et guerre d'indépendance. Témoignages et créations », *Confluences Méditerranée*, vol. 81, n°2, 2012, p. 189-203.
DIB Mohammed, entretien avec Amine Zaoui, « L'écriture de Mohammed Dib : de l'esthétique à l'éthique», *Horizons Maghrébins. Le droit à la mémoire*, n°37-38, Numéro thématique : Mohammed Dib, la grande maison de l'écriture, Persée, 1999, p. 71-78, date de consultation : 18/7/2020.

GAUVIN Lise, « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », *Francophonie et identités culturelles*, sous la direction de ALBERT Christine, Paris, Karthala, 1999, p. 42-51.
GAUVIN Lise, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », *Littératures mineures en langue majeure,* Québec / Wallonie-Bruxelles[en ligne]. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, p.19-40.
GONTARD Marc « Qu'est-ce qu'une littérature arabe francophone ? L'exemple du Maghreb », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n°52, 2005. *La francophonie arabe : pour une approche de la littérature arabe francophone,* p. 37-47.
HAFDI Ahmed, « Imaginaire maghrébin : de l'oralité à la scripturalité », *Mémoires et imaginaires du Maghreb et de la Caraïbe,* KASSAB-CHARFI Samia et BAHI Mohamed (dir.), Paris, Honoré Champion, 2013, p. 267-278.
IBRAHIM-LAMROUS Lila, « Quand les intellectuels entrent en lice », *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, IBRAHIM-LAMROUS Lila et MILKOVITCH-RIOUX Catherine (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2005, p. 47-64.
JULIEN Charles- André, « Les femmes et le voile », *Études Maghrébines*, publications de la faculté de lettres et sciences humaines de Paris, Paris, PUF, 1964.

Articles

BENSMAÏA Réda, « La langue de l'étranger ou la francophonie barrée », Collège international de philosophie, *« Rue Descartes » 2002/3*, n°37, p.63-73, URL : http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-3-page-65.htm, DOI :10.3917/rdes.037.0065, date de consultation : 1/12/2016.
BONN Charles, « Le champ littéraire maghrébin francophone, du « postcolonial » au « postmoderne» : quelle « scénographie interne » ? », *LIMAG*, www.limag.com, date de consultation : 20/1/2018.
CALLE-GRUBER Mireille, « Algérie à plus d'une langue », *Études littéraires,* vol. 33, n°3, automne, 2001. Présentation, p.7-10.
CHIKHI Beïda, « L'Algérie : La postindépendance, l'effervescence cosmopolite et la littérature », *International Journal of Francophone Studies*, 19: 1, p. 41–47, doi: 10.1386/ijfs.19.1.41_1, 2016, date de consultation : 20/5/2021.

FAU Alain et MIFSUD Gabriel, « Une guerre d'une rive à l'autre », Récits en écoute, Les frontières enjeux stratégiques de la guerre », https://www.google.com/ grandensemble-media.fr/frontieres-enjeux-strategiques-de-guerre, date de consultation : 26/12/2020.

GADANT Monique, « Les femmes, la famille et la nationalité algérienne »,Paris, *Peuples méditerranéens,* n°15, 1981.

GLISSANT Édouard, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009),* Paris, Gallimard, 2010.

GHRISS Mohamed,« La littérature algérienne : du conformisme idéologique d'hier au souci esthético-artistique d'aujourd'hui », *El Watan*, Alger, 11 novembre 2016, date de consultation : 20/2/2020.

LAFLEUR Maude et LEBEL Jean-François, « Paroles et silences : réflexions sur le pouvoir de dire », *Postures*, n°28 (Automne) : Dossier « Paroles et silences : réflexions sur le pouvoir de dire », 2018, http://revuepostures.com/fr/articles/avantpropos-28, date de consultation : 8/6/2019.

LACHREF Mostefa, « L'avenir de la culture algérienne ,Paris, *Les temps modern*es n°209, octobre 1963.

MAOUGAL Lakhdar, « Mouloud Feraoun, Albert Camus, une amitié franche et sans concession », *El Watan*, Alger, 31 mai 2011, date de consultation : 7/5/2020.

MEHADJI Rahmouna, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », *L'Année du Maghreb*, II | 2005-2006, mis en ligne le 08 juillet 2010, URL : http://journals.openedition.org/anneemaghreb/151 ; DOI : 10.4000/anneemaghreb.151, date de consultation : 19/4/2019.

SIMOES MARQUÈS Isabelle, « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », *Cahiers du GRELCEF*, n°2, Canada, University of western Ontario, *La textualisation des langues dans les écritures francophones*, mai 2011, p. 227-243.

SPERTI Valeria, « Regards obliques : les représentations linguistiques de la différence dans le roman subsaharien d'expression française », *Littératures, 77 | 2017*, p. 101-115, date de consultation : 22/2/2021.

TORO (de) Alfonso, « Post-colonialisme-Post-colonialité-Hybridité concepts et stratégies dans la francophonie et le Maghreb francophone », p. 11, www.limag.fr, date de consultation : 4/2/2018.

MOUTET Marius, « Corps en représentation et représentations du corps », Paris, *Cahiers de Gestalt-thérapie*, vol. 15, n°1, 2004, p. 137-154.

Autour de la littérature et de la fiction

ARISTOTE, *La poétique,* Traduction de HARDY J., Préface de Beck Philippe, Paris, Gallimard, « Tell », [1932], 1996.

BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, « Point Essais », [1970], 1998.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », [1976], 2008.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, « Nouveaux essais critiques », [1953], 2014.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, « Points Essais », [1984], 1993.

BLANCKEMANN Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, « Critiques », 2007.

BLANCKEMANN Bruno, *Les récits indécidables, Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard,* Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2017.

BONNEFOY Yves, *L'autre langue à portée de voix, Essai sur la poésie*, Paris, Seuil, « La librairie du XX[e] siècle », 2013.

BORGÈS Jorge-Luis, *L'auteur,* Paris, Gallimard, « L'imaginaire », traduit de l'espagnol par CAILLOIS Roger, [1960], 1982.

BRATOSIN Stepan, *La concertation dans le paradigme du mythe,* Berne, Peter Lang, 2007.

BRUN Catherine et SCHAFFNER Alain (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées : littérature française (XX[e]-XXI[e] siècles),* Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Rhizomes*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, [1967], 2014.

DERRIDA Jacques, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

DERRIDA Jacques, *Glas,* Paris, Galilée, [1974], 2004.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte,* Paris, Seuil, « Points », 1965.

FOREST Philippe, *Le roman, le réel,* Nantes, Éditions Pleins feux, 1999.

FOUCAULT MICHEL, *L'archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, « Tel », [1969], 2005.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, [1969], 1994.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours,* Paris, Gallimard, « Blanche », 1971.

GENETTE Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, « Poétiques », [1972], 2014.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils,* Paris, Seuil, 1987.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Points essais », [1991], 2004.

GLISSANT Édouard, *L'intention poétique*, Paris, Seuil, [1969], Gallimard, 1997.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978.

KANDISKY Vassili, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », [1910], 1984.

RICOEUR Paul, *Temps et récit II, La configuration du récit dans la fiction*, Paris, Seuil, « Points Essais », [1984], 1991.

RICOEUR Paul, *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, « Esprit/ seuils », 1989.

ROTH Philip, *Parlons travail*, Paris, Gallimard, « Folio »,2001.

SARTRE Jean- Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?,* Paris, Gallimard, [1948], 1985.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

RUBIN-SULEIMAN Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures », 1983.

Chapitres d'ouvrages

BECK Philippe, Préface à *La poétique,* Aristote, Traduction de HARDY J., Paris, Gallimard, « Tell », 1996. p. 5-35.

BLANCKEMANN Bruno, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du 21e siècle », *Des écritures engagées aux écritures impliquées, littérature française (XXe-XXIe siècle),* BRUN Catherine et SCHAFFNER Alain (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013, p. 161-169.

KRISTEVA Julia, « Une poétique ruinée », Préface à *La Poétique de Dostoïevski* de BAKHTINE Mikhaïl, Paris, Seuil, « Point Essais », 1970, p. 5-27.

Articles

COMBE Dominique, « fiction de la langue », *Fixxion, revue critique de fixxion française cotemporaines.org*, p. 3-4, date de consultation : 22/12/2021.

MÉCHOULAN Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Érudit*, printemps 2003, https://id.erudit.org/iderudit/1023522ar, date de consultation : 22/12/2021.

MONTANDON Alain, Revue *Sociopoétiques*, CELIS, Université Clermont Auvergne-, https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/, date de consultation : 22/12/2021.

MOUAKHAR Nizar, « Introduction à l'intermédialité, pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art », http://archee.qc.ca/wordpress/introduction-a-lintermedialite-pour-une-methodologie-interdisciplinaire-de-lart/nov.12.2018, date de consultation : 1/2/2021.

MÜLLER Jurgen, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, *10* (2-3), p.105–134. https://doi.org/10.7202/024818ar, 2000, date de consultation : 15/5/2020.

PRSTOJEVIC Alexandre, « Portrait de L'agoniste », entretien avec Dominique Garand, *Vox Poética,* www.voxpoética.com. Com, date de consultation : 27/6/2020.

SERVOISE SYLVIE, « Roman à thèse et roman engagé : exemplarité diégétique et exemplarité narrative », *Littérature et exemplarité,* p. 347-356. [en ligne], Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007 (généré le 09 septembre 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/39476>. ISBN : 9782753547391. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.39476, date de consultation : 9/9/2021.

Analyse du discours

AMOSSY Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000.

AMOSSY Ruth, *Images de soi dans la construction du discours. La construction de l'ethos*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

AMOSSY Ruth, *Apologie de la polémique*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2014.

AUSTIN John, *Quand dire c'est faire,* Paris, Seuil, « Essais », [1962], 1991.

ANGENOT Marc, *La parole pamphlétaire,* Paris, Payot, 1982.

BENVENISTE Émile, *Problème de linguistique générale*, Gallimard, « Tel », [1966], 1974.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, [1972], 1998.
DUCROT Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, « Sens Commun », 1984.
FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
GRINSCHPOUN Marie-France, *L'analyse du discours, donner du sens aux dires*, Bruxelles, Éditions Enrick, 2014.
JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Édition de Minuit, [1963], 1970.
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, [1986], 1998.
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les actes de langage dans le discours, théorie et fonctionnement*, Paris, Armand Colin, « Cursus », [2001], 2008.
MAINGUENEAU Dominique , *Genèse du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984.
MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société,* Paris, Dunod, 1993.
MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
MAINGUENEAU Dominique et OSTENTADT Inger, *Au-delà des œuvres : Les voies de l'analyse du discours* littéraire, Paris, L'Harmattan, 2010.
MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Édition, 2007.
MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires II, La fabrique des singularités,* Genève, Slatkine Édition, 2011.
TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique,* suivi de, *Écrits du Cercle des amis de Bakhtine,* Paris, Seuil, « Poétiques », 1981.
ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983.

Articles

AMOSSY Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : http://journals.openedition.org/aad/662 ; DOI : 10.4000/aad.662, date de consultation : 06/4/2019.

AMOSSY Ruth, « Stéréotypie et argumentation », *Le stéréotype : Crise et transformations,* Caen, Presses universitaires de Caen, 1994, p. 49-63.

AMOSSY Ruth, et MAINGUENEAU Dominique, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec DIAZ José-Luis, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : http://journals.openedition.org/aad/678 ; DOI : 10.4000/aad.678, date de consultation : 06/4/2019.

AMOSSY Ruth Amossy et KOREN Roselyn, « Argumentation et discours politique », *MOTS, les langages du politique,* 2010, p. 12-21.

CALABRESE-STEIMBERG Laura, « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste », *Slavica bruxellensia,* p. 60-64. [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 15 juin 2010, URL : http://journals.openedition.org/slavica/348 ; DOI : https://doi.org/10.4000/slavica.348, date de consultation : 26/5/2020.

CHARAUDEAU Patrick, « Langue, discours et identité », *ELA, Etudes de linguistique appliquée*, 2001/ 3-4, n°123-124, p. 341-348, date de consultation : 30/6/2019.

BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales. VOL. 89*, Septembre 1991, p. 3- 46. DOI : https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986. www. Persée.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986, date de consultation : 20/1/2019.

GLINOER Anthony et SAINT-AMAND Denis (dir.), « Ethos », *Le lexique socius*, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/46-ethos, date de consultation : 03/1/2019.

HOUDEBINE-GRAVAUD Anne-Marie, « L'imaginaire linguistique, questions au modèle et applications actuelles », Communication au IVe colloque international de Sciences du Langage de L'Université de Suceava - Roumanie, 16-18 oct. 1997, [ressource électronique], www.academia.edu, date de consultation : 2/11/2019.

LACHENY Marc, JAUSS Hans Robert, *Publictionnaire, dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 26 janvier 2018. Accès: http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/jauss-hans-robert/, date de consultation : 15/2/2022.

Maingueneau Dominique, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *COnTEXTES/ 2006,* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006. URL : http://journals.openedition.org/contextes/93 ; DOI : https://doi.org/10.4000/contextes.93, date de consultation : 10/2/2021.

MEIZOZ Jérôme, « Scénographie », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/168-scenographie, date de consultation : 03/03/2022.
MOUNGA-NDOUNKEU Bauvarie, « Dominique Maingueneau, Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création », *Lectures, [*En ligne], *Les comptes rendus*, mis en ligne le 23 novembre 2016, URL : http://journals.openedition.org/lectures/21802 ; DOI : https://doi.org/10.4000/lectures.21802, date de consultation : 16/9/2020.
SAINT-GÉRAND Jacques-Philippe, « Dominique Maingueneau, Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création », Louvain-La-Neuve, Académia/Éd. L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes»,
2016,URL :http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11624 ; DOI : p. 28-29.
TABOURET-KELLER Andrée, « La question du bilinguisme », *Enfance*/ 1991/45-4/p/271-277, date de consultation : 1/7/2019.
ZUMTHOR Paul, Oralité, [Ressource électronique], https://doi.org/10.7202/039238arhttp//id..erudit.org/id.19février 2010, date de consultation : 13/1/2019.

Histoire

BENNOUNE Mahfoud, *Les Algériennes, Victimes d'une société néopatriarcale,* Alger, Editions Marinoor, 1999.
BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II,* tome I, Paris, Armand Colin, 1966.
CERTEAU (de), Michel *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2002.
CERTEAU (de), Michel, *L'invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
FERRO Marc, *Comment on raconte l'histoire aux enfants,* Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot/documents », 1981.
GADANT Monique, *Le nationalisme algérien et les femmes,* Paris, L'Harmattan, 1995.
HALSBACHT Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, [1950], 1997.
HARBI Mohammed, *Aux origines du FLN. Le populisme révolutionnaire en Algérie,* Paris, Christian Bourgeois,1974.
HARBI Mohammed, *L'Algérie et son destin. Croyants ou citoyens,* Paris, Arcantère Éditions, « Mémoire et identité », 1997.

MANCERON Gilles et REMAOUN Hassan, *D'une rive à l'autre. La guerre d'Algérie de la mémoire à l'histoire*, Paris, Éditions Syros, 1993.
RÉMOND René, *Pour une histoire politique,* Paris, Seuil, 1988.
RÉMOND René, Entretiens avec François Azouvi, Paris, Stock, 2006.
RICOEUR Paul, *Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, « Points Essais », [1983], 1991.
RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2000.
RICOEUR Paul, *Histoire et vérité,* Paris, Seuil, « Points, Essais », 2001.
ROUSSO Henry, *Face au passé,* Paris, Belin, « Histoire », 2016.
STORA Benjamin, *La gangrène et l'oubli : La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, [1998], 2005.
STORA Benjamin et HARBI Mohammed, *La guerre d'Algérie, 1954-2004. La fin de l'amnésie,* Paris, Robert Laffont, 2004.
TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
TODOROV Tzvetan, *Le passé mode d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La fabrique, 2005.
VERLHAC Martine (dir.), *Histoire et mémoire*, Grenoble, Centre régional de Documentation Pédagogique de l'Académie de Grenoble, 1998.

Chapitres d'ouvrages

BECCHIA Cécile et CHAMBODUC DE SAINT PULGENT Diane (Dir.), « L'identité : introduction », *Questes, Revue pluridisciplinaire d'études médiévales*, 24/2012, p. 1-26.
CARLIER Omar, « Le moudjahid, mort ou vif ? », *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, DAYAN-ROSENMANN Anny et VALENSI Lucette (dir.), Saint-Denis, Éditions Bouchène, 2004, p. 51-86.
ÉTIENNE Bruno, Préface de *Algérie, 1830-1962,* CAUSSÉ Jeanne et De CÉSOLE Bruno (collectif), Paris, Éditions Maisonnneuve et Larose, « Les trésors retrouvés de la Revue des deux mondes », 1999, p. 5-15.
HARBI Mohammed, Préface de *Un rêve algérien*, EINAUDI Jean-Luc, Paris, PUF, « Quadrige », 2001, p. 7-10.

HARBI Mohammed, « Témoignage d'un militant algérien sur les luttes pour l'émancipation des femmes », *Femmes entre violences et stratégies de libert*é, VEAUVY Christiane, ROLLINDE Marguerite et AZZOUG Mireille, Paris, Bouchène, 2004.

GADANT Monique, « La situation des femmes et des féministes dans la guerre civile algérienne », *Nouvelles questions féministes*, Vol. 16, n°4, Paris, Éditions Antipodes, novembre 1995, p. 23-50.

GADANT Monique, « Les femmes, la famille et la nationalité algérienne », *Peuples méditerranéens,* n°15, 1981, p. 3-19.

MORSEL Joseph, « Traces ? Quelles traces ? Réflexions pour une histoire non passéiste », *Revue historique*, vol. 680, n°4, 2016, p. 813-868.

LANGLOIS Charles-Victor et SEIGNOBOS Charles, *Introduction aux études historiques* [1898], Paris, Kimé, 1992, p. 65-67.

STORA Benjamin, « 1999-2003, guerre d'Algérie, les accélérations de la mémoire », *La guerre d'Algérie, 1954-2004, La fin de l'amnésie,* Tome II, HARBI Mohammed et STORA Benjamin, Alger, Éditions Chihab, 2004, p. 83-95.

ROUSSO Henry, « Les raisins verts de la guerre d'Algérie », *La guerre d'Algérie (1954-1962),* MICHAUD Yves (dir.), Paris, Odile Jacob, « Université de tous les savoirs », 2004, p. 127-151.

Articles

AGERON Charles-Robert, « Un versant de la guerre d'Algérie : la bataille des frontières (1956-1962) », *La revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1999, p. 348-359.

ARTIÈRE Philippe, LABORIE Pierre, « Témoignage et récit historique [1] », *Sociétés & Représ*entati*ons,* 2002/1 (n°13), p. 199-206. DOI : 10.3917/sr.013.0199. URL : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2002-1-page-199.htm, date de consultation : 20/4/2021.

APPY histoire, « La micro-histoire ou le paradigme de l'indice », https://www. appy-histoire, date de publication, 9 juin 2012, date de consultation : 5/5/2020.

BOUAÏCHE Chafaâ, « Nos politiciens la censurent, nos jeunes l'ignorent », *Le Soir d'Algérie,* Alger, 16/11/ 2006.

DÉJEUX Jean, « Principales manifestations culturelles en Algérie depuis 1962 », aan.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1973-12_39.pdf, date de consultation : 30/5/2018.

FAU Alain et MIFSUD Gabriel, « Une guerre d'une rive à l'autre », *Récits en écoute, Les frontières enjeux stratégiques de la guerre*, https://www.google.com/ grandensemble-media.fr/frontieres-enjeux-strategiques-de-guerre, date de consultation : 26/12/2020.

HARBI Mohammed, « *Maghreb, quelles stratégies féministes à l'œuvre* ? », Interview de Renaud de Rochebrune pour *Jeune Afrique*, le 5/7/2012

STORA Benjamin, « Messali Hadj : le retour d'une figure », Colloque « Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne », 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH,2007, http://ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france algerie/communication.php3?id_article=256, date de consultation : 18/12/2020.

STORA Benjamin, « L'histoire de l'Algérie, sources, problèmes, écritures », *Insanyat*, p. 215-224, [Online], 25-26 | 2004, Online since 14 August 2012, URL : http://journals.openedition.org/insaniyat/6476 ; DOI :https://doi.org/10.4000/insaniyat. 6476, date de consultation : 2/5/2019.

STORA Benjamin, « La mémoire au cœur de l'histoire », Paris, *Les Cahiers de l'Orient*, vol. 114, n°2, 2014, p. 99-108.

TODOROV Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », Paris, *Terrain* [En ligne], 25 | septembre 1995, mis en ligne le 07 juin 2007, date de consultation : 30/3/2018.

Autobiographie et autofiction

ALLAMAND Carole, *Le « Pacte » de Philippe Lejeune, ou l'autobiographie en théorie, édition critique et commentaire*, Paris, Honoré Champion, « Textes critiques français », 2018.

GASPARINI Philippe, *Poétique du Je. Du roman autobiographique à l'autofiction,* Lyon, PUL, 2016.

GEHRMANN Susanne, GRONEMANN Claudia (dir.), *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, Paris, L'Harmattan, 2006.

GUSDORF Georges, *auto-bio- graphie,* Paris, Odile Jacob, 1991.

LECARME Jacques et TABONE Éliane, *L'autobiographie,* Paris, Armand Colin, « U », 1999.

LEJEUNE Philippe , *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 1998.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LEJEUNE Philippe*, Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

SIVERMANN Kaja, *The Acoustic Miror : The Female Voice in psychoanaly*sis *and Cinema*, USA, Indiana University Press, 1999.

Chapitres d'ouvrages

MOSTER-EICHGBERGER Monika, « L'invention d'une identité », *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : du genre à l'espace- l'autobiographie postcoloniale- l'hybridité*, GEHRMANN Susanne, GRONEMANN Claudia (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 139-154 .

RICHTER Elke, « L'autobiographie au Maghreb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire », *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, GEHRMANN Susanne, GRONEMANN Claudia (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 155-172.

Articles

JACKSON John, « *Mythes du sujet : à propos de l'autobiographie et de la cure analytique* », *L'Autobiographi*e, VI[e] rencontre psychanalytique d'Aix-en Provence, Éditions Belles Lettres, 1989.

Philosophie, sociologie et psychologie

BADINTER Elizabeth, *L'un est l'autre,* Paris, Odile Jacob, 1987.

BOURDIEU Pierre, *Sociologie de l'Algérie,* Paris, PUF, 2001.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BUISSON Monique *La fratrie, creuset des paradoxes,* Paris, L'Harmattan, 2003.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Rhizomes*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

GUSDORF Georges, *La parole,* Paris, PUF, [1952], 1977.

KEPNER James *Le corps retrouvé en psychothérapie,* Paris, Retz Éditions, « Psychologie dynamique », 1998.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

MANNONI Pierre, *Les représentations sociales,* Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

MONTAIGNE Michel de*, Essais*, 1580, in : *Montaigne*, *Sans commencement et sans fin, Extraits des Essais*, F. JOUKOVSKY., Paris, Flammarion, 1998.

MUCCHIELLI Alex, *L'identité,* Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1986.

SCHILDER Paul, *Image du corps,* Paris, Gallimard, « Tel », 1968.

VAILLANT Philippe*, Le présent du conte, Étude sur l'oralité du conte traditionnel et ses fondements métaphysiques,* Paris, L'Harmattan, « Métaphysique au quotidien », 2013.

Articles

BENALI Radjia, « Éducation algérienne entre tradition et modernité », *Insanyiat*, 2005, 21.33.https://doi.org/10.4000/insaniyat.4428, date de consultation : 10/8/2020.

BOURDIEU Pierre, « Champs intellectuels et projet créateur », *Les Temps modernes*, n°246, nov. 1966.

CORPELET Dominique, « Le stade du miroir par Jacques Lacan », www. dominiquecorpeletpsychanalyste. Com/ blog, date de consultation : 9/9/2020.

GUSDORF Georges, *Mémoire et personne, Tome I, la mémoire concrète*, Chicoutimi, Québec, Presses de Chicoutimi, Coll. « Les classiques des sciences sociales », [1951] https://classiques.uqac.ca, date de consultation : 10/12/2020.

JUIGNET Patrick, « Lacan, le symbolique et le signifiant », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 68, n°2, 2003, p. 131-144.

PLATIEL Suzy, « L'enfant face au conte »*, Cahiers de l'Inalco,* 1993, 33, p. 58-59, Halshs, 00606 144, date de consultation : le 9/11/2019.

RAMOS Elsa, « « Les origines », la tension entre appartenance familiale et identité individuelle », *Civitas*, Porto Allegre, Brésil, Vol. 11, n°1, janvier-avril 2011, p. 24-39.

RIUTORT Philippe, « La socialisation. Apprendre à vivre en société », *Premières leçons de sociologie*, sous la direction de RIUTORT Philippe, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 63-74.

VINSONNEAU Geneviève, « Le développement des notions de culture et d'identité », *« Itinéraire ambigu »,* Coll. « Carrefours de l'éducation », vol. 14, n°2, 2002, p. 2-20.

Dictionnaires

LITTRÉ, Paris, Gallimard, Édition 2011.

LE ROBERT, dictionnaire.lerobert.com.

LAROUSSE, www.larousse.fr.

PUBLICTIONNAIRE, Dictionnaire encyclopédique et critique des publics, LACHENY Marc, Mis en ligne le 26 janvier 2018, Accès : http://publictionnaire.huma- num.fr, date de consultation : 15/2/2022.

Thèses

BONN Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française : espace de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de doctorat d'État, Université de Bordeaux 3, 1982.

COLONNA Vincent, *L'autofiction, (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature),* Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999.

GHARBI Farah Aïcha, *femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture,* Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2003.

GHARBI Farah Aïcha, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2009.

LABONTU-ASTIER Diana, *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2012.

LE ROUZIC Maurice, *Les problèmes de l'autobiographie dans la littérature algérienne d'expression française,* Thèse de doctorat, Université Paris IV, 1997.

REGAÏEG Najiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture ; Étude de L'amour*, la fantasia *et* Ombre sultane *d'Assia Djebar,* Université Paris Nord, 1995.

INDEX des NOMS

K

L

M

N

P

Q

R

S

T

V

W

Z

Table des matières

RÉSUMÉ

Aborder le discours dans l'œuvre romanesque d'Assia Djebar nécessite de se pencher sur les outils énonciatifs et les mécanismes de représentation que celle-ci élabore : la manière dont elle construit son ethos, les représentations des femmes qu'elle met en place à partir de leur propre discours. Car l'écrivaine algérienne a eu pour ambition de (re)donner la parole aux femmes cloîtrées de son pays. La féminisation du discours qui s'ensuit fait ressortir l'importance de préserver un fonds oral immatériel. Mais elle permet d'autre part de mettre en valeur la façon dont la langue d'écriture accueille les idiomes sous-jacents qui la travaillent en palimpseste, et montre comment naît le métissage linguistique. Les mécanismes d'intégration du patrimoine oral arabe au sein de la langue d'écriture sont au cœur de l'analyse, ainsi que l'influence des autres arts. Après son expérience au cinéma, l'auteure construit une poétique personnelle qui ressort dans ses récits par un éclatement des formes, une subversion des genres et des modalités énonciatives renouvelées, dans lesquelles le rapport au son et à l'image joue un rôle déterminant. Cette transformation esthétique qui affirme la maturation de l'œuvre s'accompagne d'une dimension polémique dans laquelle transparaît la volonté de l'écrivaine de s'impliquer davantage politiquement et socialement. Car le contexte algérien marqué par la montée de la violence islamiste déstabilise les fondements mêmes de la société et crée une urgence à témoigner. Assia Djebar va alors chercher dans la lecture de l'histoire et dans l'occultation de la langue berbère les causes de cette situation qui la contraint à l'exil. La recherche identitaire qui se poursuit dans l'acte d'écrire accompagne la maturation de l'œuvre et débouche, dans la seconde période, sur une tentative d'autobiographie qui peine à aboutir. La difficulté à s'exprimer en tant que sujet autonome reste, chez l'écrivaine algérienne une marque de son identité arabo-musulmane et son « Je » semble toujours tributaire du « Nous » de la communauté féminine. Cette étude s'attache donc à déterminer les liens qui se tissent dans la structure de l'œuvre entre l'oralité féminine, l'histoire, les langues et l'autobiographie. Elle tente également de définir la manière dont Assia Djebar parvient à conjuguer, dans le discours romanesque, une esthétique littéraire et une éthique qui la représentent en tant que femme, Algérienne, et écrivaine.

Mots-clés : Discours, Récits, Femme, Langues, Voix, Polyphonie, Oralité, Interartialité, Histoire, Mémoire, Polémique, Identité, Autobiographie, Algéri

ABSTRACT

Approach the discourse in Assia Djebar's novels requires looking into enunciative tools and the mechanisms of representation that she will construct : the way in which the writer's ethos is elaborated, the representations of women that she workout from their own speeches. Because the Algerian author had the ambition to give voice to cloistered women of her country. The ensuing feminization enhance the importance of preserving an immaterial oral fund. But it allows, on the other hand, to highlight the way in which work it as a palimpsest and show how linguistic interbreeding was born. The mechanisms of integration of the Arabic heritage within the language of writing are at the heart of the analysis, as well as the influence of the other arts. After her cinema experience, the author makes a personal poetics that stand out in her stories by a bursting of forms, a subversion of genders and renewed enunciation modalities in which the relationship to sound and picture play a determining rule. The aesthetic transformation which affirms the maturation of the writing is accompanied by a polemical component in which appears the writer's desire to get involved politically and socially. The Algerian context marked by the rise of islamist violence destabilizes the foundations of the society and creates an urgency to testify. The search of identity that continues in the act of writing accompanies the maturation of the work and lead, in the second period, to attempt at autobiography which struggled to succeed. The difficulty of expressing oneself as an autonomous subject remains, for Algerian writer, a mark of her Arab Muslim identity and her "I" always remains dependent of the "WE" of the female community. Assia Djebar will then search in the reading of history and in the concealment of Berber language the causes of this situation which forced her to exile.

Finally this study analyzes the links that are woven in the structure of the literary work between female orality, history, languages and autobiography. It also tries to define the way in which Assia Djebar manages to combine, in her romantic discourse, a literary aesthetic and an ethic that could represent her as a woman, an Algerian, and a writer.

Keywords: Discourse, Narratives, Languages, Voice, Polyphony, Women, Orality, History, Intermediality, Controversy, Identity, Autobiography, Algéria